

فِي الْمِيزَانِ الْجَدِيدِ

الدكتور محمد مندور

الطبعة الأولى

نشر وتوزيع
مؤسسات ع. بن عبد الله
تونس



في الميزان الجديد

الدكتور محمد مندور

الطبعة الأولى
1988

نشر وتوزيع
مؤسسات ع. بن عبد الله
تونس

بق. 88/531

ISBN 9973-707-03-6

إهداء

بنفسي لأستاذي الدكتور طه حسين ذكريات قديمة كلما عاودتني أثارت اعترافاً بالجميل لا أستطيع نسيانه . فهو الذي وجهني إلى الأدب مع أنني كنت منصرفاً في بدء حياتي إلى القانون بكل رغباتي . وبالرغم من أنني قد انتهيت من دراسة الحقوق إلا أن توجيه هذا الأستاذ الكبير هو الذي غلب في حياتي العملية .

وبمجرد انتهائي من الدراسة في مصر تحمس لإرسالني إلى أوروبا ، ولقد حدث أن عجزت عن النجاح في كشف النظر الطبي ، وكنت قد قدمت بحثاً عن ذي الرمة ليقوم مقام الامتحان التحريري في مادة من ليسانس آداب اللغة العربية فأخذ أستاذي هذا البحث وذهب إلى وزير التربية والتعليم إذاك ليقرأ عليه فقرات منه فيكسبه إلى جانبي وبذلك يضمن استصدار قرار من مجلس الوزراء بإعفائي من هذا الكشف الطبي المويص . وهذا ما كان .

وسافرت إلى أوروبا حيث وضعت لنفسي خططي الخاصة في الدرس والتحصيل وكان في تلك الخطط ما لا يتمشى مع الخطط الرسمية ، ولاقيت من ذلك بعض ألعت ، ولكنني كنت أجد دائماً إلى جوارني هذا الأستاذ الكريم .

ولقد أخذت عنه شيئين كبيرين هما . الشجاعة في إبداء الرأي ثم الإيمان بالثقافة الغربية وبخاصة الإغريقية والفرنسية ، مما حملني دائماً على الإحساس بأنه قريب إلى نفسي على الرغم مما قد نختلف فيه من تفاصيل .

وهأنذا اليوم أرجو أن يجد في إهدائي له هذا الكتاب اعترافاً مني بالفضل الذي حباني به وأنا في أول الشباب والنفس باللغة الحساسة .

محمد منحور

المقدمة

منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء ولقد كنت أومنُ بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعّلها في النفس . وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه « تفسير النصوص » ، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها ، وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضاً تطبيقياً تؤيده النصوص التي يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التي تتصل بالأدب ، فلا نحو ولا بلاغة ولا نقد بل ولا تاريخ أدب فرنسي ، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص ، ومن هنا قلما نجد في اللغة الفرنسية كتاباً في النقد الأدبي النظري على نحو ما نجد في اللغة الإنجليزية مثلاً .

هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأيي وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرصت على بساط النظريات العامة خلال التطبيق كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب . وهذا ما أرجو أن يجده القارئ في الجزء الخاص بالأدب المصري المعاصر من هذا الكتاب ، حيث لم أكتف بنقد روايات أو دواوين الحكيم وبشر فارس وعلي محمود طه وعمود تيمور وطه حسين ، بل عابجت في كل حديث مسألة عامة كالأساطير واتخاذها مادة للشعر أو القصص ، وفن الأسلوب ، والأدب الواقعي ومشاكله الواقع في القصة وما إلى ذلك . وفي كل حديث قدرت ما نفعه وما يفعله الأوربيون في غير مجاملة ولا تحامل .

ولقد أثارت تلك المقالات ردوداً وأحاديث . وأحسست أننا سننزلق إلى المناقشات العامة التي يصعب تحديدها في مجال الأدب ، فلم أبدأ من أن أوضح اتجاهي العام بنقد بعض النصوص نقداً موضوعياً أحاول أن أضع فيه يد القارئ على ما أحس من مواضع الجمال والقبح ، ووقع اختياري على بعض من قصائد وكتابات لأدباء المهجر ، وأحسست في أديمهم من الصدق والألفة ما وقع في نفسي موقع الأسرار التي يتهامس بها الناس ، وأكبر الظن أن الكذب في التهامس أقل بكثير منه في الجهر ، ولربما كانت هذه الحقيقة النفسية هي السبب الأول في تسميتي لهذا الأدب بالمهموس . ولقد تساءل نفر من الأدباء عن سر إعجابي بهذا الأدب وافترضوا الفروض التي قد يقبل الذوق الأخلاقي السليم بعضها بينما يأبى البعض الآخر . ولقد سجلت بعضاً من أصداء هذه المناقشات في ذلك الجزء من الكتاب وذلك لما نفثت فيها من حرارة الإيمان ثم لأنها تتمم آرائي وتوضحها بما تعالج من مسائل عامة .

وفي أثناء دراستي لتلك النصوص التي تحدثت عنها وعن غيرها مما تناولت بحكم عملي في الجامعة كمدرس للأدب أخذ يتكون في نفسي منهج عام للنقد . ولقد ركزت هذا المنهج في جزئين من هذا الكتاب يجدهما القارئ في الفهرست تحت عنواني : مناهج النقد – تطبيقها على أبي العلاء . المعرفة والنقد – المنهج الفقهي . وباستطاعة القارئ أن يلاحظ أنه منهج ذوقي تأثري وذلك على تحديد لمعاني تلك الألفاظ . فالذوق ليس معناه النزوات التحكيمية ، وجانب كبير منه – كما وضحت في مقالي عن الأدب ومناهج النقد – ما هو إلا رواسب عقلية وشعورية نستطيع إبرازها إلى الضوء وتعليقها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير . وإن كنت لا أنكر أنه سبقني إلى تقرير ذلك كبار نقاد العرب أنفسهم كالأمدي والجرجاني على نحو ما يرى القارئ في مقالاتي عن المعرفة والنقد . ثم إنني وإن كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة تغني عن الذوق التأثري إلا أنني مع ذلك أحرص على أن

يكون الذوق مستثيراً وفي هذا المجال مجال الاستنارة أميز بين نوعين من المعرفة فهناك المعرفة الأدبية اللغوية وهذه هي الأساس ، فقراءة مؤلفات كبار الشعراء والكتّاب هي السبيل إلى تكوين ملكة الأدب في النفوس وليست هناك سبيل غيرها وذلك على أن تكون قراءة درس وفهم وتذوق . وأما ما دون ذلك من أنواع المعرفة كالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية وما إليها فهي وإن كانت عظيمة الفائدة في تثقيف الأديب ثقافة عامة وتوسيع آفاقه — إلا أنني لا أريد أن تطفئ على دراستنا للأدب كفن لغوي ، وأنا مؤمن بأنه من الواجب أن يستقل الأدب بمنهجه عن غيره من العلوم وأنه من الخطر أن يطبق عليه منهج أي علم آخر أو أن يأخذ بالنظريات الشكلية التي يقول بها العلماء في الميادين الأخرى .

ولقد حرصت على أن أورد في الجزئين الآخرين من الكتاب أمثلة لنوعين دقيقين من المعرفة التي تسبق النقد وهما « أصول النشر » و « أوزان الشعر » فمن واجب المشتغل بالأدب أن يحيط علماً بأمثال هذه المسائل ، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولاً من صحة النص الذي أمامه ومن استقامة وزنه وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً .

ولقد نظرت في هذا الكتاب عندما انتهيت منه فأحسست أن فيه ما يكفي القارئ الذي يعمن النظر ليخرج منه بالأصول العامة للأدب ودراسته ، ولقد كان في هذا ما شجعني على أن أعود إلى هذه المقالات أعيد قراءتها وتنقيحها والإضافة إليها وفقاً لما تمحضت عنه تجاربي أثناء السنوات الخمس التي قضيتها بمصر — ولقد كانت تلك التغيرات أكثر ما تكون في أقدم المقالات .

ثم إن هناك مسألة نفسية دفعتني أيضاً إلى نشر هذا الكتاب ، وهي أن قارئ المجلة غير قارئ الكتاب . فما أظن الأول يتناول ما يقرأ بالجد والصبر الذي يصطنعها الثاني ، ولقد كنت مضطراً عندما نشرت معظم هذه الأحاديث بـ « الثقافة » و « الرسالة » إلى أن أركز ما أريد قوله حتى أفرغ منه في حدود المقال . ولهذا سيري القارئ مشاكل كثيرة عرضت لها جامعاً أطرافها في جملة أو بعض جمل . ولي كبير الأمل في أن يقف عندها .

محمد مندور

الأدب المصري المعاصر

النقد ووظائفه

الآن وقد نهض جيلنا يحق لنا - بل يجب علينا - أن نحصي التراث لنرى ماذا عمل من يكبرنا سنًا ، وماذا بقي علينا أن نعمل ، لنسير على بينة كما ساروا . واثقين من أن مراجعة القيم ورسم النهج وتخطيط الأفق هو دائماً من عمل الشباب عند نضجه . إذ سرعان ما تسلمنا الحياة بطول معاشرتنا لها إلى المحافظة ، اللهم إلا أن نستثني العقبريات الفلذة التي تظل شابة أبد السنين . ومن اليبين أنه لا بد في كل نزعة ثائرة مجددة شيء من السذاجة أو ما يسميه الناس سذاجة نستطيع معها أن نستخف بالصعوبات ، وأن نعلم ولو مؤقتاً عما نستهدف له من أخطار عندما نجاهد في سبيل الحق من بأيديهم القوة والبطش .

والنظر في أدبنا الحديث يلحظ أن الجيل السابق قد نجح في شيء وأخفق في أشياء .

وأكبر ظواهر الإخفاق فيما يبدو هو خضوع ذلك الجيل لضغط الهيئة الاجتماعية . نعم إنني لا أجهل أن امتداد الزمن بالحياة كثيراً ما ينتهي بنا إلى الصلح معها ، فالشيوخ عادة أكثر رضى وتفاؤلاً من الشبان الساخطين المتشائمين . كما أعلم أن طول التجارب كثيراً ما يبصرنا بحدود للممكّنات لم تكن نفطن لضيقها أيام حدثتنا . بل إن كل تجربة عبء يثقل خطانا . وأضيف إلى ذلك أنه قد يكون من الخير لحياتنا الاجتماعية أن ترتد هجماتنا عن بعض المقومات التي في نهوضها ضرورة لاستقامة الأمور وإطرادها على نحو يشفع فيه الثبات لما عدها . وبالنفس من اليقظة ما يبصرنا بأن للحياة المادية قسوة كثيراً ما تلين أصلب العزم ، وثمة الطموح وإغراء الشهرة وسحر الجاه وشهوة السلطة الزمنية وما إلى ذلك من نزعات . ولكني رغم كل هذا أتساءل: ما بال معظم كتابنا قد انتهوا بالكتابة عن « محمد » ؟ أهو إيمان من يشعر باقترابه من اليوم الآخر ؟ ذلك ما نرجوه . ولكن ثمة أمر لا

شك فيه ، هو أننا قد وصلنا إلى درجة التزمت . ولكن هالتي يوماً أن أرى أحد كتابنا المعروفين باتساع الأفق يدعوني إلى أن أسقط من حديث لي بالراديو كلمة (حوريات) ترجمة لعرائس الغابات المعروفة في الأساطير اليونانية ، خوفاً من أن يتهمني أحد بالمروق من الدين لاستعمال لفظة وردت في القرآن وأنا بصدد الحديث عن خرافات الوثنية اليونانية!! إذاً بقي لنا أن نعود إلى التقاط الأسلحة التي ألفاها سابقونا ، وأن نناضل دون حرية الرأي وكرامة الفكر البشري وتقديس حقوقه غير باغين ولا معتدين .

وكان نجاحهم أوضح ما يكون في المجال الفني ، إذ استطاعوا أن ينتقلوا بالثر العربي الحديث - بل وبالشعر - في السنوات العشر الأخيرة من اللفظ العقيم إلى التعبير المباشر ومن الصنعة إلى الحياة: من (حديث عيسى بن هشام) إلى (دعاء الكروان) . وكان (للديوان) وأمثاله من كتب سابقينا في هذا التطور فضل كبير ، ولقد استطاعوا أن ينقلوا معنى الأدب وفن الكتابة كما يفهمه الأوروبيون إلى المختلفين منا ، بحيث لم يعد اليوم لأنصار المذهب اللفظي السقيم في بلادنا نفوذ يذكر .

وسار الزمن سيرته فلم نعد نرى (موازين) حتى أصبح النقد إما سباً أو إعلاناً؛ فهذا يريد أن يحطم (الأصنام) ، والجمهرة العظمى لا هم لها إلا أن ترضى هذا أو ذاك بالإعلان عن كتبه إعلاناً متكرراً في صيغة النقد الأدبي . وأكبر ظني أن معظم هؤلاء النقاد المحترفين لا يقرأون ما يكتبون عنه فيما عدا العنوان وبعض صفحات .

وليس هذا بالنقد الذي يستطيع الجمهور أن يثق به فيعمد إلى قراءة ما يستحق أن يقرأ أو رؤية ما يجب أن يرى من مسرحيات وأفلام ، على نحو ما نرى في المجلات الأوروبية التي تخرص في الباب الهام الذي تخصصه للنقد على الأمانة في هداية الجمهور أمانة مستنيرة صادقة الذوق .

وليس هذا بالنقد الذي يدرس عن قريب ما يريد أن ينقد ، فيولد ما

فيه من معان يضعها تحت بصر القارئ الذي لا يملك عادة من الوقت ولا من الخبرة ما يستطيع معه أن يستخرج من النص كل ما فيه . بل إن الناقد الحقيقي ليضيف إلى النص الشيء الكثير ، يخلقه خلقاً بفضل ما في الكتب الجديدة من قدرة على الإيحاء ، وهذا من حقه بل من واجبه ما دام لا يتعسف فيخرج المعاني غير مخرجها أو يحملها ما لا تطيق . وفي الحق أن النقد الجيد خلق جديد ، إذ سيان أن نحس ونفكر ونعبر بمناسبة كتاب أو بمناسبة حادثة أو مشهد إنسان . وكل تفكير لا بد له من مثير .

وليس هذا بالنقد الذي يستطيع أن يساهم في توجيه الأدب وجهة الأمانة العقلية والصدق في العبارة . وما أحوجنا إلى الأمانة والصدق في كل مظاهر نشاطنا المادية والروحية ! وهما في مجال الروح ألزم : والأدب فيما أرى أقوى عامل في مراجعة القيم وتفنيدها بطلها من صحيحها ، والأدب أسلم مناهج حياتنا . وإنه لمن الإجماع أن ننزله منزلة السلع فنجاهل هذا الكاتب أو ذاك بأن نتحدث عن كتابه كما نعلن عن (صابون النمر) أو (أسبرو الروماتيزم) وذلك في غير نفع لأحد . فالكاتب نفسه لا يجده هذا النفاق ، وإلا كان من الغفلة بحيث لا يستحق أن يسمى كاتباً ، والجمهور قد طالت خديعته حتى استيقظ ففقد الثقة في الكثير مما يقرأ عن الكتب والكاتب .

وأنا أعلم ما في هذه الصفحات من جهد ، ولكنني أقدمت لغرضين : أولهما أن أكون هدياً لجمهور القراء . أسبقهم إلى قراءة ما يقع تحت يدي من الكتب . فإن وجدت فيها خيراً أظهرت ذلك الخير ، ودعوت غيري إلى مشاطرتي إياه . وإن لم أجد حدثت القراء عن تجربتي لعلها تنفع ، ولو في تلك الحدود الضيقة التي يفيد فيها الناس من تجارب غيرهم . وثانيهما أن أكون عوناً للكاتب الجيد على أن يؤدي رسالته لدى الجمهور ، سواء أكان هذا الكاتب ناشئاً ينبعث عنه الأمل أم منتهياً قد وفق إلى أن يخلف على (رمال الزمن) وقع أقدامه .

وإنه ليسرني أن أقود الجمهور خلال ما يكتب أدباؤنا الذين انتهوا إلى أوج المجد ، ولكن على شرط أن لا يقع هؤلاء الكتاب فريسة لنجاحهم نفسه ، فتعقم نفوسهم بالزهو وتفسد أمانة عقولهم ، فلا يأخذون أقلامهم بالجد معتمدين على ما اكتسبوا من مجد أو شهرة . وكلم لدينا من كتاب قد أصبحنا نحس أنهم لا يشقون في العناية بما يكتبون ، ولا في التفكير فيه ، لوثوقهم — فيما يظنون — من إقبال الجمهور عليهم ، ولو كانت كتابتهم هذرا وسخافة . وأصحاب المطابع والمجلات يقبلون بلهفة ما يقدمون إليهم ، إذ يضمنون من ورائه الرواج المادي بفضل حق الجمهور في تعلقه بالأسماء أكثر من تعلقه بقيمة ما يقرأ . وفي هذا استخفاف بعقلية القراء اليقظين ذوي النظر السليم ، كما أن فيه قضاء مبرما على الكتاب أنفسهم وخسارة كبيرة تنزل بترائنا الروحي وثقافتنا الراهنة التي نريد أن نبنيها بناء أصيلا ، والتي مازلنا عند الحجرة الأولى من أساسها . وكتابنا الأفاضل يعلمون حق العلم أن أول واجباتهم إن كانوا حريصين على المجد الحقيقي ، المجد الذي يفلت من طوفان الزمن ، المجد الباقي لا تهريج الجماهير ، هو أن يأخذوا أنفسهم بالجد المتصل والمراقبة المستمرة والقسوة اليقظة في المقال وفي الكتاب بل وفي الحديث إلى الناس مجرد حديث يتبدد أنفاساً ، فالتفكير أمر شاق والعبارة عنه أشق . فليحذروا إذن أنفسهم وليحذروا النجاح .

وثمة مشكلة السينما والراديو والمجلات والجرائد ، والذي لاشك فيه أن هذه الوسائل قد احتلت في حياتنا بل وحياة كل الشعوب مكانا لا يدانية مكان الكتاب : والأمر في بلادنا أوضح إذ نرى الإقبال على المشاهدة والاستماع أكبر من الإقبال على القراءة ، وذلك بحكم قانون أقل الجهود الذي يسيطر على حياة الكسالى من أمثالنا أشد سيطرة . والقراءة على قلتها لا تكاد تمتد إلى الكتب القوية ، بل تقتصر على الجرائد والمجلات التافهة ، وهذه حالة محزنة يجب التماس علاج لها ، وأنا لا أشك في أن للمسألة الاقتصادية وفقير الناس دخلا في هذه الظاهرة ، ولكنني أعتقد أن

هناك ما يمكن عمله من الناحية الثقافية أيضاً ، وذلك بكسب النقد لثقة الجمهور ثم دعوته إلى القراءة ، ففيها ما يرفع القلوب ويهذب الاحساسات وينير العقول ويربي الخلق ، بل فيها ما يجدد الحياة ويذهب بمللها .

وأمر السينما والمسرح والراديو والكثير من المجالات متروك بين أيدٍ أخشى أن لا تستطيع أداء رسالتها ، بل إنها قد لا تعرف أن لها رسالة ، وهذا إجرام في حق الشعب وحق الوطن ولهذا يجب أن يعنى بها النقاد ، فهي وإن تكن أشياء فانية عابرة محدودة الأثر في تثقيف الشعوب ثقافة حقيقية ، إلا أنها واسعة الانتشار شديدة الضرر وليس من شك في أنه من الواجب أن نساهم في تجميل حياة مواطنينا وحمايتنا والدفاع عنها إلى جانب ما نستطيع أن نكتب لأنفسنا أو للخواص من الناس .

وبعد فقد حقق الجيل السابق ما استطاع تحقيقه ، وها نحن بدورنا نسمى إلى أن نخطو الخطوة الأخيرة ليدخل الأدب المصري المعاصر والتفكير المصري المعاصر في التيار الإنساني العام .

وسبيل ذلك هو بلا ريب الإخلاص لأنفسنا ، فلكل نفس فيما أعتقد أصالتها ، ولعل في النقد ما يساعد تلك النفوس على إدراك ما تمتاز بها من عناصر تنميها فتؤتي ثمارها .

وأكبر نقص في أدبنا ، على ما أعتقد ، هو بعده عن الألفة Intimacy فهو قلما يمس . وهل لذلك من سبب غير ضعف الإخلاص فيه وغلبة المهارة عليه سواء في الصياغة أم في التفكير ؟

كثير من كتابنا في حاجة إلى التواضع بل إلى السذاجة ليأتي أدهم مهوساً على نحو ما أتت معظم الآداب الخالدة .

هذا ، وكثير من كتابنا على الدولة أن تنجو بهم من ضرورات الحياة لكي يحسوا لأنفسهم ويفكروا لأنفسهم في هدوء واستجمام ، وعندئذ سنجد أنفسنا فيها يكتبون .

بجماليون والأساطير في الأدب

وأخيراً أخذت الأساطير تشق سبيلها إلينا حتى رأينا كاتباً كالـدكتور طه حسين يكتب في روايته « أديب » : (لقد ماتت قناتنا أيها الصديق ! ماتت ودفن فيها أو صرف عنها ذلك الإله الشاب من آلهة الأساطير الذي كان ينطلق فيها فرحاً هادئاً وادعاً مستبشراً يرسل البشر من حوله ، جميلاً ينثر الجمال على جانبيه . مات هذا الإله الشاب فدفن في مجراه ، أو طرد هذا الإله ورد عن مجراه ، وفني في الإبراهيمية فأصبح ماء من الماء ، وجرى لا يتميز عن غيره ، لا يعرفه أحد ولا يعرف هو أحداً ، لا يثير في نفوس الناس حزناً ولا فرحاً ، ولا تجري السننهم بالحديث عنه . نسيه الناس ونسي هو الناس ، بل نسي نفسه أيضاً . إنك لتعرف أن آلهة الأساطير لا حياة لهم إلا إذا أقيمت لهم المعابد وأقاموا هم المعابد ، فإذا هدمت معابدهم فقد ماتوا أو طردوا من الأرض طرداً . فقد هدم معبد هذا الإله الشاب وماتت القناة ، فمات هو أو نفى من الأرض وأصبح حديثاً كغيره من الآلهة الذين أصبحوا أحاديث) .

ولو أنك بحثت عما خلف هذه الفقرة الطويلة من معنى لم تجد غير خبر يلقى به مواطن إلى مواطنه ، فالأديب الذي نشأ في نفس القرية التي نشأ فيها طه حسين قد عاد إلى بلدته فوجد أن ترعتهم قد ردمت بعد أن كانت تساب من الإبراهيمية إلى القرية : وحزن الأديب لزوالها أو قل حزن طه حسين الذي دل في موضع مما كتب على إلفه للأمكنة وإحساسه بها إحساساً مرهفاً ، واحتال الكاتب على شفاء نفسه مما تجد ، فلجأ إلى الأساطير اليونانية التي خلعت على الأشياء صفات الإنسان أو صفات الآلهة .

والأمر بعد سيان ، إذ أن آلهة اليونان قد خلقهم هذا الشعب على شاكلة البشر . وعلى نحو ما جعل هوميروس من نهر الاسكماندر في

الأياذة لها يضارع البطل (أخيل) ، نرى طه حسين يجعل من قناة بلدتهم لها شابا سرعان ما ينسى وينسينا أنه أسطورة أو إله خرافة ، وإذا بالإله شاب إنسي يموت ويدفن في القناة أو على الأصح يفنى بفنائها ، وإذا بالكاتب يمزج بين حياة هذا الشاب وحياة من حوله ، وينث فيه فيضا من العاطفة قد بلغ من التأثير في نفس القارئ مبلغا ما كانت الألفاظ مهما رقت بمستطاعة أن تصل إليه بغير هذا التشخيص .

وها نحن نرى اليوم الأستاذ توفيق الحكيم يتناول أسطورة (بجماليون) اليونانية الأصل ليتخذ منها وسيلة لعلاج مشكلة نحس أنها تعني الكاتب ، مشكلة الحياة التي لا يجد الفنان سبيلا إلا الصدوف عنها مهما أصاب من نجاح ، وهي أبداً تلاخقه وتقتضيه حقوقها: وإلى هذا فطن اليونان فجرت إحدى أساطيرهم بأنه قد كان في جزيرة كريت فنان بارع عقد عزمه على ألا يتزوج ليوفر حياته على الفن ، أو لأنه قد نفر من مظاهر استهتار النساء كما رآهن بأعياد فينوس إلهة الحب ، تلك الأعياد الصاخبة التي كانت تقام بمدينة (أماتونتوس) على الساحل الجنوبي للجزيرة ، حيث كان معبد تلك الآلهة . وغضبت فينوس من كبريائه فألقت بقلبه حب تمثال عاجي من صنعه اسمه (جالاتيه) واشتعلت بحواس الفنان المسكين رغبات الحياة ، فضرع إلى الآلهة أن تنفث الروح بالتمثال . ورق قلب الآلهة لضرعته فاستجابت . وتزوج بجماليون من جالاتيه وكان له منها ولد سر (بافوس) مؤسس مدينة « باقوس » ، مدينة الحب الشهيرة بجزيرة كريت .

وشاء شيطان « الحكيم » أن يجسم جانبي النزاع في نفسه . فلجأ إلى أسطورة يونانية أخرى هي أسطورة (نرسيس) أي النرجس . وذلك أن خيال اليونان رأى النرجس ينمو دائما على شواطئ الغدران فاخترع له أسطورة . قالوا إن النرجس كان في الأصل شابا جميلا يعرف أنه جميل ، وكان يطيل النظر في مرآة المياه ليتمتع بجماله ، فمسخته الآلهة زهرة لا تزال

إلى اليوم تنبت على حافة المياه لتطل في صفحتها . وجاء علماء النفس المحدثون فاتخذوا من معنى هذه الأسطورة اسماً لمرض نفسي هو غرام الشخص بنفسه على نحو ما يغرم بفتاة . حتى أصبحت تلك (النرجسية) (Narcissisme) من أبحاث المشتغلين بذلك العلم . ورأى الحكيم أن نرسييس يستطيع أن يرمز إلى تلك النزعة القوية التي تدعوه إلى الحياة وتصرفه عن الفن ، فحزم أمره واتخذ من نرسييس حارساً لتمثاله اتخذ من حياته حارساً لفنه وترك الكاتب لنرسييس الحرية في أن يلهو مع فتاة يونانية عرفت منذ عهد سوفوكليس بالحكمة هي (إيسمين) . وكأني بالكاتب لا يخشى على نرسييس منها شيئاً ، وإنما هي فتاة عرضت نفسها على نرسييس فقبلها ، وهي لن تؤدي به إلى الطغيان على بجماليون . لن تنصر الحياة على الفن . وفي هذا ما يحزن، فلا إيسمين في النفس قداسة . وكم كنت أودّ لو التمس الحكيم لنرسييسه فتاة أخرى . إيسمين في ذكرياتي هي إيسمين سوفوكليس . إيسمين العزيزة النبيلة . وما أخالها إلا منتقمة لذكراها الخالدة ، وقد زجت إلى حيث لا تدرك لوجودها معنى .

ومزج الحكيم بين بجماليون ونرسييس فالشخصيتان هما الفنان نفسه بجانيه ، جانب الحياة التي يجب أن يأخذ منها بنصيب كما يأخذ جميع البشر ، وجانب الفن الذي يريد الكاتب أن يوفر عليه كل نشاطه : ومن ثم نرى نرسييس يهرب ذات مرة مع جالاتيه نفسها ، ولا تجد إيسمين في ذلك غضاضة قوية . ولا يجد بجماليون للغيرة ألماً ، وذلك لأن إيسمين متعة عابرة ، ولأن نرسييس هو بجماليون نفسه ؛ فالأمر إذاً لا يعدو انتصار الحياة في برهة من أيام الكاتب أو الفنان ، وهو بعد انتصار لا يضير الفن ، إذا سار الفن مع الحياة : سارت جالاتيه مع نرسييس .

وهكذا تعقدت حياة بجماليون بين يدي الحكيم ، حتى طال تردده بين الحياة والفن ، فأنأ يفرح ويطمئن إلى جالاتيه المرأة ، وأنأ يعود فيحن إلى جالاتيه التمثال .

وأما القارئ فيشهد كل ذلك بعقله ، وكأن تلك الشخصوص أفكار مجردة هامة تتحرك لمجرد علاج مشكلة تدور بالعقل . . . العقل البارد الذي لا يهتز .

وبدا يتضح اتجاهاً في استخدام الأساطير عندنا: فهذا طه حسين يجعل من قناتهم شابا كان يملأ الدنيا بهجة ، ثم يموت الشباب فنحنز لموته ، وهذا توفيق الحكيم يتخذ من بجماليون ونرسييس وإيسمين رموزاً لعلاج إحدى مشاكل حياة الفنان ، مشاكله الجسيمة يعالجها على نحو عقلي معقد مبسط .

ولنتمهل قليلا لنرى ماذا فعل كتابنا بالأساطير وماذا فعل كتاب غيرنا من الشعوب ، لنرى بوضوح كل ما يمكن كسبه لو أننا استطعنا أن نحسن استخدام ذلك الجانب الإنساني الرائع من خرافات الأولين يونانيين كانوا أو عربا أو هنودا ، ففيها كلها ما يغذي العقل والقلب ، ويفتح أمام النشاط ميادين لا حد لغناها . ونحن اليوم على أبواب تطور خطير في حياتنا الروحية والفكرية ، إذ من كان يظن في أوائل هذا القرن أن كتابنا سيرون في إحدى ترع الصعيد لها شابا ، أو يشقون شاعرا أو كاتباً من شعرائنا أو كتابنا كالأخطل مثلا أو ابن قتيبة إلى بجماليون ونرسييس ، إلى فن وحياة يراوغان ويتداخلان ؟ وهذا اتجاه يبشر بالخير ، خليك بأن يحدد حياتنا ، ولكن على شرط أن يكون التجديد إنسانياً عميقاً جيلا ، وأما إذا أخذنا بالقشور والهيكل تاركين اللباب والمعاني الدفينة ، فسنفقد عندئذ أصالتنا دون أن نستعير عنها بأصالة أخرى . وإنا لندعو إلى تعميق حياتنا والمذ من آفاقها . وإنه لمن قصر النظر أو الجهل أن نظن أن تراثنا العربي يكفي اليوم ليغذي نفوسا تعلم وتحس في قرارة الإنسان وفي آيات الطبيعة أو في الصلة بينها حقائق جميلة لم يصل إليها التفكير العربي إلا مجزأة مفككة ، أو ضائعة في خلال الألفاظ التي طالما أصبحت في أدبنا عبثا يقصد لذاته . وإنه لمن قصر النظر أو الجهل أن نرى مضاضة في أن نأخذ عن كبار

مفكري الإنسانية وأدبائها دروساً نشد بها من قدرتنا حتى نستطيع النهوض على أقدامنا والسير مع هؤلاء الرجال جنباً إلى جنب .

وأساس الأخذ عن الغير والأثرء به هو الفهم ، الفهم العميق . وكل فهم صحيح تملك للمفهوم . ونحن نستطيع أن نمتلك كل ما خلف البشر من تراث روحي ، أساطير كانت أم حقائق ، على ما في تلك الاصطلاحات من تحكم غير صادق في أغلب الأحيان ، فكمن من أساطير يصح أن تسمى حقائق ، وكمن من حقائق تكشف عن أساطير ، والأمر بعد سيان ، فما نريده هو أن نملك كل ما تصل إليه عقولنا ، وسنرى عندئذ كيف نمي هذه الثروة الروحية ، بل إنها ستنمو ثوراً ذاتياً بما فيها من قوى كامنة ، كالمال يولد بعضه بعضاً ما خلصت لنا ملكيته .

هذا التملك هو سر ما وصل إليه الكتاب الأوروبيون من خلق جديد استقوا مادته من التراث القديم . فالليونان اتخذوا من الأساطير الشعبية التي كانت شائعة في القبائل الأندوأوربية الأولى مادة لأجلٍ وأعمق ما خلف البشر من أدب وتفكير ، وخلفهم في ذلك اللاتين ثم الفرنسيون في أدبهم الكلاسيكي . والأمر لا يقف عند الأدب بل يمتد إلى كافة الفنون . وفي متاحف العالم أجمع لوحات لا عداد لها وتماثيل نحتت في كل الأزمنة وفي مختلف البلاد بوحى من تلك الأساطير .

وموضع العبرة فيما فعل الكتاب الأوروبيون هو نفث الحياة في أساطير الأولين وتقريبها من حياتنا وتسخيرها لفهم الإنسان . فها هو برناردشون يكتب « بجاليون » ويبلغ حرصه على الحياة ألا يتصور تمثالا من العاج أو المرمر ، بل فتاة حية من دم ولحم ، بائعة زهور لم تكن حياتها شيئاً قبل أن يعثر بها بجاليون . كانت بائسة لا تعرف من الحياة إلا القليل ، ولم يكن لها غير تلك النبرة المؤثرة ، نبرة كوكبي لندن ، لهجة الشعب المتواضع ، لهجة باعة الأسواق المشردين المنبوذين ، عثر بجاليون بالفتاة ، ولم يزل يلقيها نغمة الطبقة الممتازة ، ويبصرها بطرق حياتهم ، حتى أصبحت

متعة للأبصار وبهجة للنفوس . وكان بجماليون لا يحب فيها أول الأمر غير كبرياء الخالق ، كبرياء الفنان الذي يحب نفسه فيما يخلق ، ولكن نجاح الفتاة وإقبال الرجال عليها لم يلبث أن نفذ إلى غرائز بجماليون كرجل ، فأخذ يحب الفتاة لنفسها ، يحبها على غير وعي منه حتى كان يوم أدرك فيه مدى هذا الحب . أي حياة تملأ المسرحية ؟ وأية إنسانية تجري في نواحيها ؟ أي تميز للشخصيات ؟ وأي حركة متدفقة في الموقف والأوضاع ؟ ثم أي وحدة في البناء ؟

أين كل هذا من الأفكار المجردة ؟ وأين كل هذا من مشكلة حياة الفنان المبسطة التي لا نكاد نراها إلا في خطوط هندسية ومقابلات بين الحياة والفن ، بين المرأة والتمثال ، ومن حولها شخصيات أشبه ما تكون بقطع الشطرنج أو بعرائس الخشب التي تتحركها على مسارح الأطفال خيوط تجتمع كلها إلى يد واحدة ، هي فكرة الفن والحياة وما بينهما من تعارض لا أكاد أفهمه في فن يسعى إلى خلق الحياة . وكيف يخلقها وهو يجهلها ؟ يقول ديهاميل لفتاه « لا تنس أن تعيش . عش أولاً . عش بكل قواك ثلاثة أشهر لتكتب ثلاثة أيام ، واكتب ثلاثة أيام لتملاً ثلاث صفحات » .

وإلى هذا النوع من الأدب الذي تشيع فيه الحياة يتجه إيماني بحيث لا أطمئن إلى الأدب المجرد ، أدب الفكرة الذي يصدر عنه الأستاذ الحكيم ، فهو أدب سهل .

نعم من السهل أن نتخذ من أشخاص الأساطير رموزاً نحركها للتدليل على فكرة ما ، ومن هذا النوع رواية شيلي عن « بروميثيوس الطليق » ورواية أندريد جيد عن « بروميثيوس غير المحكم الوثائق » ففي كل منها علاج لأفكار . عند شلي صراع بين الخير والشر ، بين الآلهة والإنسان ، وعند جيد بين الضمير والجسد ، بين الهيئة الاجتماعية والإنسان . ولكن ثمة أشياء تشفع لشلي وجيد . فشلي شاعر كتب مسرحيته شعراً وفيها من جلال الصور وندرته وقوتها وجمالها ما يثير الخيال ويلهب النفس . وجيد

مفكر عميق نافذ ، رمزيته إشارات دالة وإيحاء بعيد نلث في متابعته .
والذي لا شك فيه أن خلق الشخصيات ونفث الحياة فيها وتركيز طبائع
البشر بين حناياها بما تحمل تلك الطبائع من مصائر وآلام ، أمر أشق
وأروع وأجمل وأضمن للخلود من العبث بالأفكار ، وبخاصة إذا كانت
أفكاراً مطروقة قريبة المنال .

وإذا كان الأديب لا ينجح في أن يثيرني ولا في أن يرسم أمام خيالي
نماذج لي ولك أتعرف فيها على ناحية من حياتي أو اتجاهات نفسي أو موضع
من مواضع قوتها أو ضعفها ، فماذا إذا يستطيع حين يتناول إحدى تلك
الفكر الملقاة كأعراض بمفترق الطرقات . ؟

ألا ليت للحكيم قدرة على الانفعال والتأثير . ألا ليت له قدرة شاعر
كشلي على اقتناص الصور وإيقاع الشعر ، أو قدرة شو على نفث الحياة
والإمعان في الواقع . ألا ليت له قلباً وخيالاً يعدلان عقله .

ولقد كان الحكيم يستطيع وقد عز الانفعال وعز الخيال ، أن يخفف من
طغيان التفكير بشيء من « الهيومر » على نحو ما رأينا أحد كتابنا الموهوبين
يسمى عصارة قلبه الساخر « حصاد الهشيم » و « قبض الريح » . وأما
الحرص على الخلود والجهر بالرغبة فيه والتصب عرقاً في الجري وراءه ،
فأشبه ما يكون « ببراميل الدنايد » التي لا قاع لها . والخلود كالمرأة
الجميلة . الخلود كالحياة لا بد من التحفظ معه والبعد عنه وعدم التكالب
عليه لنظفر به ، وبهذا وحده نستطيع أن نسيطر على ما بأيدينا وأن نقوى
على مواجهته في غير ضعف ولا تهافت . والسيطرة قوام الخلود . السيطرة
على المادة التي نصوغها .

وبعد فقد كنت أخشى أن تظل مرامي الكاتب مخفية في ضباب
الأسطورة وخلف رموزها ، ولذلك حاولت أن أؤدي ما أراه واجباً على كل
ناقد ، فاتجه جهدي إلى تقريبها من القراء وربط الشخصيات بعضها
ببعض ، وإيضاح المعاني التي قد تفلت من القارئ البادئ .

ولقد تفضل الأستاذ الحكيم فأهداني كتابه ، فلم أجد رداً للتحية خيراً
من أن أقربه لقرائه الكثيرين المعجبين ، وأما ما بسطت من رأي يتجه إلى
نوع من الأدب يخالف منجى بجهاليون فقد كان الإيمان رائده .

سوء تفاهم وفن الأسلوب

لعل دراسة الأساليب أشد أبواب النقد تخلفاً في أدبنا الحديث ، ولعل تأثرنا بالأدب الأوربي كان أضعف في هذا الاتجاه من تأثرنا بالتفكير الأوربي . والذي يبدو لي هو أن هذه الظاهرة كانت من أكبر الأسباب التي عمت معنى الأدب عندنا وأنزلت الإضطراب بمنهج . وذلك لأن الأدب كما قال لانسون : « هو المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين ، وتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية » . فهو إذاً غير التفكير الفلسفي ، وهو غير التاريخ وغير النظريات الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية . وإذا كان النقاد يجمعون على أن محاورات أفلاطون مثلاً أو كتب برجسون أو تاريخ فرنسا لمشليه تدخل في الأدب ، فذلك لأن في « صياغتها ما يثير صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية » ؛ وهذه حقيقة هامة يجب أن تستقر في نفوسنا حتى لا يذهب جهد أدبائنا فيما لا أدب فيه ولا ضمان معه للخلود ، الأدب صياغة .

والناظر في أدبنا الحديث يجد عدة أنواع من الأساليب : فثمة أسلوب طه حسين الذي يعرفه الجميع . أسلوب سمح تسلّم الصفحة منه عند أول قراءة كل ما تملك ، فلا تشعر بالحاجة إلى أن تعود تستوحىها جديداً ، ولكنك رغم ذلك تحمد للكاتب يسره . أسلوب واضح الموسيقى ، يكشف في سهولة عن أصالته ، فيقلده الكثيرون بوعي منهم أو بغير وعي ، ولكنه مع ذلك موسيقى نفس . أسلوب عذب .

إن السعادة لخير ما يحقق مذهب (أنشتين) في النسبية . فكل شيء في

الحياة من لذة وألم نسبي . وليست اللذة والألم يعتمدان على الشيء الخارجي فحسب ، بل هما نتيجة تفاعل بين الشيء الخارجي والنفس ، ويختلف هذا التفاعل اختلافاً كبيراً باختلاف النفوس ، فليس الألم من الحر والبرد يعتمد على درجة الحرارة وحدها؛ بل إن صح أن يكون الترمومتر مقياساً لحرارة الجو فلا يصح أن يكون مقياساً لألم النفس من الحر؛ وليس لهذه الحال ترمومتر مشترك يتساوى فيه الناس ، إنما لكل إنسان في الألم من الحر والبرد ترمومتره الخاص ، ولذلك ترى من يموت من الحر ومن يموت من الضحك من الحر» (فيض الخاطر ج 1 ص 342 - 43) . تقرأ هذه الأسطر لأحمد أمين فتخرج منها بفكرة (أن الألم واللذة أمران نسبيان وأنها نتيجة لتفاعل بين النفس وما يحيط بها) ثم تنظر فإذا الكاتب يعرض لك نفس الفكرة بعدة طرق ويحتال على نقلها إليك بكافة أوجهها ، ففهم بأن تصيح: وما عملي أنا إذا ؟ ولم لا يترك لي حظ تنمية فكرته فأشاركه عمله وأجد من لذة الجهد الشخصي ما يغريني بقراءته ؟ لم لا يترك فكرته مركزة فتحتفظ بقدرتها على الإيجاء ؟ إنما لا نريد (الفكرة) بل نريد (جنيئات صحيحة) . وفي هذا التشبيه على ابتداله ما يوضح حقيقة هذا الأسلوب ، فالجمل بسيط صغيرة ليس فيها من التماسك والتداخل ما يجري في التفكير وفي العبارة ذلك (السيل الموسيقي) الذي يميز بين الأساليب تبعاً لطبيعته ، أسلوب يترك القارئ في موقف سلبي لأن الكاتب لم يترك له شيئاً ، أسلوب جزئيات لا موج فيه ، أسلوب واضح ، ونحن في حاجة إلى ظلال وأسرار ولو من حين إلى حين ، أسلوب تجاور لا بناء ، أسلوب تعليمي .

ثم أسلوب الزيات: (نشأ بين لداته من أطفال القرية كما ينشأ الزنبور بين النحل أو الثعبان بين الحمام ، فكان لا ينفك ضارباً هذا بعصا أو قاذفاً ذاك بحجر ، أو خاطفاً لعبة من بنت أو سارقاً شيئاً من بيت ! فلما جاوز حد الطفولة دخل في خدمة الفجار والمجان ، فكان يخدم أولئك في تدبير الجرائم ويخدم هؤلاء في إعداد الولايم) (الرسالة 464) . شيء أشبه ما يكون بأسلوب (المقامات) ، وأنا لا أكره المقامات بل أعدها كنزاً ثميناً في

تراثنا الأدبي لم نعرف بعد كيف نذوقه ، ولكن الزيات لم يقصد إلى كتابة « مقامة » ، بل « مقالة » يصور فيها رجلا لقيه فعلا في الحياة . فما هذه الصنعة التي تخرج التصوير من الواقع الحي إلى الأدب المصنوع ؟ ومن منّا يُقرأ رجلا كهذه ثم يتصور أو يصل إلى أن يتوهم أن هذا الرجل موجود ؟ ولو أن ذلك كان ممكنا لما سأل القراء الزيات عن حقيقة ذلك الرجل كما رأيناهم يفعلون على صفحات (الرسالة) . وأين هذا الأسلوب القصصي أو التصويري الذي يجعلك تتوهم الخيال حقيقة أراد المؤلف أم لم يرد ؟ ولكم من روائي قاضاه الناس لأنهم رأوا أنفسهم فيما صوروا ولكم من روائي يصبر قراؤه على أنه هو نفسه بطل روايته رغم احتياله على الواقع وحرصه على تعميته ! بل إن من الروائيين الخياليين من يحتال بعدة طرق حتى يعطيك ما يسمونه بالفرنسية (وهم الحقيقة) L'illusion du réel فما بال الزيات إذا يأبى إلا أن يفسد بالصنعة نغمت الواقع ؟ ثم لم كل هذه (السمتريه) وفيهم اصطناع (البرجل والمسطرة) ؟ ومتى كان الأسلوب هندسة من هذا النوع التخطيطي ؟ أما من نزوة لشيطان الأدب تكسر هذا الاتساق ؟ أما من نفضة قلم تتلف قليلا من هذا الكمال المضي . (زنبور بين النحل أو ثعبان بين الحمام) ، (ضاربا هذا بعضا قاذفا ذاك بحجر) ، خاطفا لعبة من بنت أو سارقا شيئا من بيت) ، « في خدمة الفجار والمجان ، يخدم أولئك بتدبير الجرائم وهؤلاء في إعداد اللوائح ، يا لله ! ولم يخطف لعبة من ولد وهو مجرم كبير ؟ ولم لا يسرق من حقل وذلك أيسر من السرقة من بيت ؟ وهل هو حقيقة لم يخطف إلا من بنت ؟ ولم لا يسرق إلا من بيت ؟ أم هو مجرد أدب وصناعة ؟ وهو يخدم المجرمين بتدبير الجرائم ، ولكن لم لا يخدم المجان بإعداد المقاصف ! وهل الوليمة أشهى من المقصف أم هي ضرورة السجع ؟ أسلوب الزيات مصنوع صنعة محكمة ، صنعة كاملة : ولكن الصنعة تبعدنا عن الحياة ، ولكن الكمال يمل . وهناك في أساليب كبار الكتاب ما يحسبه البلاغيون والنحويون ضعفا وعيبا ، ولكنه أمانة الأصالة ودليل الطبع . وإذا كان في جلال أسلوب « شكسبير » أو

« فليري » ما يسمونه كسر البناء (Rupture de syntaxe) فكيف لا يطمئن جهد الزيات حتى يقيم الموازين ويقيس المسافات .

وبعد فهذه كلها وغيرها أنواع من الأساليب . وأنا وإن كنت أعتقد أن أيا منها لم يبلغ بعد ما نرجوه في لغتنا من خلق أساليب تجمع بين الموسيقى والإيجاء والطبيعة ، على أن تكون الموسيقى خفيفة دفيئة عميقة لا تحاكي ، وأن يكون الإيجاء عن غنى وتركيز لا عن غموض وعجز عن تملك الفكرة ، وأن تكون الطبيعة نتيجة لجهد طويل وصناعة مستترة وتثقيف محكم ، كالضوء الداخلي يشع دون أن يغشي الأبصار ، أو كالرجل اللبق يعرف كيف يلقي الناس ويحييهم ويحادثهم في يسر طال إلفه له حتى أصبح كالطبع المفطور — أقول إنني رغم ذلك مغتبط بوجود هذه الأساليب المختلفة مؤمن بأن أصحابها قد ساهموا وسيساهمون في تربية أذواق الناشئين ليحققوا ما يمكن أن يكون جيلهم قد عجز عنه ، وما قد يعجز عنه جيلنا- نحن أيضاً ، لأننا لا نزال حديثي عهد بفن الأساليب ، ولا بد لنا من أن نتلمذ في ذلك زمانا لكبار كتاب أوربا الذين لم نأخذ عنهم كما قلت سوى التفكير .

وأما الأسلوب الذي لا أستطيع أن أقبله والذي أرجو أن نحيد عنه فهو الأسلوب الذي يشبه أسلوب بشر فارس في « سوء تفاهم » . وأنا إذ أقول الأسلوب أقصد إلى كل هذا النوع من الأدب . وهو بعد أسلوب له نظائره في كل الآداب ، ولقد حاربه دائماً خير النقاد والكتاب ، هو أسلوب الشوير « تريسوتان » Trissotin في كوميديا مولير « النساء العالقات » ، أسلوب المتحذلقات في كوميدياه الأخرى « المتحذلقات المضحكات » ، وهو قد يسمو قليلا فيصّل إلى أسلوب « ماريغو » المسمى « بالماريفودية » Marivaudage : ولقد يبلغ بأصحابه الغرور أن يسموه « الأسلوب الفني » كما فعل جونكور وأخوه . انظر إلى هذين الأخيرين يقولان في وصف مدام جرفزيه Gervaisais بطة رواية لهما وهي في مجلس أصدقاء : « هنالك وقد أحسست في دلال بالجهد من حمل رشاقة قدها : أكتاف مضناة

ورقة فرعاء ، أخذت تنصت في رفق وبلبها شرود ، حتى لكأنه لا ينصت منها غير ابتسامة وجهها إلى ذلك الحديث المهشم الذي كانت تتبادله تلك الحلقة الضيقة التي جلست على مقاعد كستها طنافس صورت عليها فضائل الدين .

لننظر في القصة الأولى من المجموعة ، وعنوانها (قصة ستكمل) على نحو ما كتب شويرت (سمفونية ناقصة 19؟) . وهي قصة رجل تافه متسكع مغرور ، نحس أن الكاتب يسلم له بأنه ملك مسيطر على قلوب النساء! وأنه يستطيع بتصنع البرود والقسوة والسفسطة أن يسبى الحسان! ثم امرأة يشعرنا بأنها ستخضع لهذا الرجل رغم أنفها ، لأنه واسع الحيلة خبير بالفتيات! الرجل في عقله ما يسمونه بالفرنسية « بالجيولوجو » ، والمرأة « عاهرة » ، والقصة تتبدى بالمرأة تنظر فيها المرأة ، وكم في المجموعة كلها من مرايا 19! وعند بطل القصة « أن روح الرجل مصباح كهربى زره تحت ضغط إصبع المرأة » . و « المصباح الكهربى » و « الزر » أشياء حديثة رأيناها جميعاً ، ولكن ماذا نقول في « البطلة » التي أرسلت خادمها إلى صندوق البريد بأسفل السلم لينظر هل جاءها خطاب من صاحبها العزيز أم لا ، و « هبط الخادم ومعه قلب هبط ثم صعد الخادم واجماً فلم يصعد القلب » أين ذهب ؟ ذلك ما لم يحدثنا عنه المؤلف! أهذا هو أسلوب القصة التي هي « حنية من صدر الحياة تنتزع » كما يقول الكاتب نفسه في أحد أحاديثه الذي حرص على أن يصدر كتابه ببعض فقراته بعد أن نشرته مجلة المكشوف البيروتية العدد 232 — 1941/11/14 ونقلت صفوته « المقتطف » عدد فبراير سنة 1942 و « الثقافة » العدد 162 — 1942/3/3 ، وفي الفرنسية Journal d'Egypte القاهرة 1942/2/14! ما هذا القلب الذي يهبط ثم يجرؤ أن لا يعود فيصعد ؟ والمؤلف يستطيع بلا ريب أن يحمل بطله على أن يطلب إلى المرأة أن تكون « برقاً يلتوي في سماء مغبرة » ، وأما أن يلعب بالقلب كرة القدم فهذا ليس أدباً ولا أسلوباً أدب .

والقصة الثانية « طبق فول » تبتدىء أيضاً بالمرأة . هكذا « كانت المرأة لا يعوزها سوى الصفاء ، وفي الأشياء ما يعوزه الأهم . فيعجب كيف يكون إني أعرف برلمانا يفتقر الحين بعد الحين إلى ثقة الأمة » . وأنت تعجب لهذه المهارة المسرفة التي تجمع بين صفاء المرأة وثقة الأمة بغير رابطة إلا أن تكون هذه النقط الدقيقة التي وضعها المؤلف بين جملتيه! والمرأة العاشقة توحى إلى المؤلف « بأن الإحساس السخي ولد في زرقه ساء لم يرد وصفها في كتاب ، ثم هبط على جناح التفدية حتى سمرة الأرض ، فضاع خيره في الأزقة القائمة والسهول البائرة بين برائن الجشع وقهقهات الاستخفاف » :

وهذا لا ريب بؤس بشري يدعو إلى الحزن ، إذ فيه أكبر « استخفاف » بالمعنويات ، فقد كنا نقول « السماء الزرقاء » و « الأرض السمراء » فأصبحنا اليوم نسمع « زرقه ساء » و « سمرة الأرض » ولم لا ؟ أليس في ذلك تجديد ؟ أليس فيه تجريد للصفة وإضافة للموصوف ؟ ألم تر له شبيهاً عند الفحول ؟ أليس هو « الأسلوب الفني » العزيز المنال ؟ . ومع ذلك يمجّه كل ذوق سليم !! ثم إن بطل القصة « يركز أوتاد نهاره في المطعم وينصب خيمة الليل في القهوة » أي أنه (بلغتنا) ينفق نهاره في المطعم وليله في القهوة . ولقد تكون لليل خيمة وإن كنت أظنها أكبر من أن تحويها قهوة وأرفع من أن تطمئن إلى الصخب ، وأما « أوتاد النهار » فذلك ما لا علم لي به وإن كنت أعلم أن الخيمة هي التي تحتاج إلى أوتاد .

ومؤلفنا لا يكتفي بالإسراف والتكلف والجمع بين ما لا صلة بينه وزج الملاحظات الاجتماعية أو الاخلاقية أو السياسية حيث لا محل لها ، بل يأبى إلا أن يعقب على معظم فقراته مستخرجا العبر النادرة ، فبطلة « طبق فول » تلبس « معطفاً منزعجا على كتفها وحذاء له كعب طوله طول أنفها . . . التناسب من شرائط الفتنة ! » وهكذا ندرك فن الكاتب في حرصه على التفاصيل وإقامة النسب بين طول كعب الحذاء وطول أنف امرأته المسكينة! ونحس بسخريته اللطيفة الفنانة تطالعنا من ثنايا تعقيبه

الرائع «المنزعج»: « والتناسب من شرائط الفتنة » ؟! ونظر لطيف أفندي إلى المرأة (طبعاً) ؟! « بمؤخرة عينه يلومها على عكس وجهه وقد تنبه أن الماء لم يحبه بعد » ومعنى الجملة الأخيرة فيما أظن « أنه لم يكن قد غسل وجهه »!

وفي القصة الثالثة « السفينة » يصف المؤلف أثاث حجرة فإذا بها « طنافس لو قصدت بها إلى أمريكا الشمالية فبعثتها لرجعت وفي قبضتك ما يجذب فريقاً من نواب أمة راقية » فانظر إلى المرور من الوصف إلى هذه الحقائق السياسية الدفينة ، ثم تصور قيمة هذه الطنافس ، أليست غالية جداً ؟ و « أمينة » بطلة القصة تستند إلى « شط » النيل : أمينة « نيل آخر » وبودي أن لو جعلتها « جدولا » ليستريح الكاتب فلا يعود يدهش عندما يرى سفينة تسير في النيل ويتساءل : « هل تستأذن الماء في الجريان أو تعتذر إليه عن شقه » ؟ ، وهذه أشياء ما أشك في أنها قد فاتت السفينة ، وأمل أن تفوت السفن كلها إلى يوم الدين وأن لا يلاحظ ذلك أحداً!

وقد يغلب الكاتب شعوره الإنساني فيشرك القارئ معه : « أيها القارئ الجوعان مع رقة حال . أنت أدري بفضل الخبز الكثير » ، فأى رقة وأي إنسانية وأي فهم لحقائق النفوس ! « والبورش » التي هي شربة خضار روسية « حساء تلتقي فيه ألوان البقول بعد تبعرها في الحقل - تلتقي هالكة في لحد واحد » ، واللحد هو « القدر » أو « الصحن » الذي تقدم إليك فيه ، ولكن الصحن البائس أصبح « لحداً » يشعرك ببؤس صاحبه وينشر في الجو تلك الرومانتيكية النادرة المؤثرة!!

والمؤلف يرى رجلاً جالساً إلى جواره على مقعد بأحد شوارع باريس أمام مسرح فيخيل إليه « أن يحمله إلى داخل الأوبرا لأن يكون أخف محملاً على سمعه وضربانا في قلبه » من أن يثقل على الرجل فيقص عليه مأساته . ثم يرى في الأقصر بائع عقود . « في عينيه سلم أضواء من الأبيض حتى الأرجواني ، فكأنما طول تحديقه إلى عقود وهو يزينها للناس ترك في مقلتيه

بريق الأحجار . إلا أنه بريق كاذب » . فهل رأى أحد بصراً أحد من هذا البصر الذي يرى سلم أضواء في عيني هذا البائع النصاب ؟ وهل نفذ أحد إلى نفسية هؤلاء الباعة نفاذ مؤلفنا الذي ترجم لنا نفاقهم وكذبهم وخداعهم بألوان أعينهم ، وفسر وجود كل تلك الألوان بها هذا التفسير الرائع !!؟

وأخيراً كم جلس مؤلفنا مع صديقه زكي في قهوة « تعدت على استقلال الشارع وليس فيها امرأة » ، وذلك لأنه قد وضعت بعض كراسيها على الرصيف ، وهذا طبعاً اعتداء على « استقلال الشارع » ! وما نسمع نحن باعتداء على الاستقلال حتى نغضب وتثور عزتنا القومية ، خصوصاً وأنه ليس لهذه القهوة المعينة ما يشفع لها وقد خلت من النساء !

وبعد فقد قال الأديب الصادق الذوق المرحوم طه ابراهيم في كتابه القيم « تاريخ النقد عند العرب » في معرض الحديث عن مذهب أصحاب البديع كأبي تمام ومن نحا نحوه : « إن صاحب البديع يفكر مرتين : مرة للفكرة ومرة لتحويلها والتلطف بها حتى تسكن للبديع . ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر ، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن نتظر إلا عبارات معقدة وإلا نفساً فاتراً ، كلما هم باطراد وقف به الحرص على الزخرف ، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال تلمس المحسنات ، ولذلك فإن التكلف أول ظاهرة في مثل هذا الشعر » ، وهذا الحكم دون ما يستحق أسلوب بشر فارس وأدبه : وذلك لأنه لا يفكر مرتين فقط بل عشر مرات . والأصالة ليست في الإغراب ولا في تسمية الأشياء بغير أسمائها ، ولا في تضخيم التوافه ، ولا في التكلف الثقيل المعيب ، وإنما الأصالة في النفس وموسيقاها ، الأصالة في الطبع واسترساله . فهل ترانا نؤدي خدمة إلى بشر فارس عندما نقول له هذه الحقائق التي يجب أن يسمعها من رجل مخلص كان يود أن يستمتع بما في قصصه أمثال « خريف » و « مبروك » من واقعية مؤثرة ، وبما في « قيثاره

مغترب « من جو شعري نافذ ، وأخيراً بما في « رجل » من رمزية موحية . وموضوع هذه القصة جدير بالنظر لما نحسه جميعاً من أن التطلع إلى ما لا قبل لنا به خليق بأن يقتل فينا العنصر الانساني . نعم كنت أود أن أستمع بكل ذلك وحاولت أن أستمع ، ولكن التكلف أتلّف عليّ متعتي ، التكلف البادي في كل شيء حتى في عناوين القصص وطريقة كتابتها « بحظ المؤلف » ووضع «المشتمل» أي الفهرست ، وحتى في استشهد الكاتب بنفسه وتقفيته عنوان الكتاب بجملته من روايته « مفترق الطرق » وكتابة عنوان المجموعة باللغتين العربية والفرنسية . ثم في الاهداء إلى « من هذبني فشعرت » وأخيراً في شرح مذهبه في القصة نقلاً عن حديث له أوردنا أسانيده في أمانة كما أوردتها المؤلف نفسه ، هذه توافة يجب أن يسمو فوقها الأدب . وأنا لن أمل تكرار ما سبق أن قلته عن وجوب التواضع والاخلاص وصدور الأديب عن طبعه وترك الطنطة إلى الهمس الصادق ، كما أني على ثقة من أنه ستظهر عندئذ في أسلوب بشر فارس تلك الموسيقى التي حطمها التكلف واحتباس النفس والانتقال من المحسوس إلى المعنوي انتقالاتاً مصطنعاً : كما ستظهر وحدة السيج ويختفي ما نراه عنده اليوم من تنافر بين الألفاظ المهجورة الثقيلة النغمة والألفاظ التافهة المبثلة التي تشبه العامية .

أرواح وأشباح - الشعر والأساطير

جميل جداً أن نتخذ من الأساطير مادة للشعر ، وقد سبقنا إلى ذلك شعراء كبار ، ولكن على شرط أن ننجح كما نجحوا ، وما يجوز أن نمل تكرار ما قلناه من وجوب تملك موضوعنا كما تملكوه ، إذ أننا لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيماً فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصلتنا ، ولا أدل على صحة ما نقول من النظر فيما فعل شعراء ثلاثة مختلفون بمناحيهم النفسية اختلاف شنيئ وشيلي وكيثس .

شنيئ شاعر فرنسي ولد لأم أغريقية غذته بالروح اليونانية الخالصة ، فإذا به في سذاجة القدماء ورقتهم ولطف حسهم . تناول هذا الشاعر أساطير اليونان يقصها في يسر لا ينبغي منها غير التأثير العاطفي الذي تحركه وقائع بسيطة يروها بأسلوب سهل ونغمات سيالة : فهيلاس فتى جميل يذهب إلى النهر يستقي الماء في إناء ، وتلمحه عرائس اليم فيقع في قلبهن ، وما يزلن به إغراء وسحراً حتى يجتذبنه إلى المياه التي تطويه أمواجه ، ويختفي الفتى وصوت صديق له يناديه . وفناة تارنت جميلة حملتها القلاع إلى زوجها القصي ، وفيها هي فرحة بتسم للمستقبل وقد نهضت بمقدم السفين ، ترسل بصرها المشرق في آفاق السماء ، إذ هبت عاصفة حملتها إلى اليم ، وعصافير السماء تغرد فيزيدنا تغريدها شجواً . وهذا كل ما نجده عند شنيئ : موسيقى وإحساس .

أما شيلي فعقل يفكر ، ولذا لم يَغْنِه من الأساطير غير معانيها الرمزية وهو إلى جانب ذلك شاعر : ولذا نراه يعالج الفكر بأسلوب الشعر ، وصور الشعر ، وموسيقى الشعر : وهذا واضح في روايته عن

« بروميثيوس » حيث يتخذ من هذه الشخصية الخرافية رمزاً للبشرية التي تثور ضد ظلم الآلهة ، وقد أصبحت الإنسانية عنده خيراً صراحاً ، وأصبحت الآلهة شرّاً عنيداً . ومن البين أنه لولا عبقرية شيلي الشعرية ، لجاءت روايته باردة ميتة ككل شعر يصدر عن الفكر المجرد . وإذا فباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته في عالم الرموز ، على مشقته وخطره ، على أن يلون الإحساس الفكرة ، وأن ترفع الصور الشعرية من استوائها البارد .

وكيتس يمثل اتجاهاً ثالثاً ، فهو شاعر الصيغ والأوضاع المجسمة . يرى بعض الأواني التي كانت توضع على قبور الموتى من الأغريق القدماء ، ويتأمل فيما يحلّ جوانبها من صور جميلة فيتبع ببصره خطوطها ، وكأن بصره الريشة التي خلقتها ، ويصف ما يرى فينفث فيه الحياة ، وإذا به يثير فينا ضروباً من الانفعال الفني فنشاركه إحساسه ، بل نشارك الصور حياتها . وهو يسائل تلك الصور فينطقها بأسرارها .

وها أنا اليوم في « أرواح وأشباح » للشاعر علي محمود طه ، فأرى صوراً مغرية وحيلة في الطباعة تهش لها العيون ، ثم أفتح الكتاب وأخذ في القراءة فنطوي النفس وينفر الإحساس .

وفيم الإغراب وأجمل الشعر أشده سذاجة ؟ وفيم الزج بسافو وبليتيس وتاييس وتلك أسماء تاريخية أو خرافية لها دلالتها في كل العقول ؟ ومن عجب أن تبحث عن شيء من تلك الدلالة في أقوال كل منهن فلا نجد شيئاً ، وتلاحق الصور التاريخية التي تعرف عنهن وأنت تقرأ فتتلف عليك إحساسك وتثير فيك الغيظ ! ولكم من مرة تتساءل : لم هذه الأسماء الحبيسة في حقائقها التقليدية ؟ وبودك لو أخذت قلمك ومحوتها من كل النسخ لتحل محلها أسماء أخرى ، بل أرقاما إن عزت الأسماء الشعرية ، وبلغ بك الحقن أقصاه عندما تنظر في مقدمة القصيدة ، فترى الشاعر قد قدم إليك هذه الشخصيات نثرّاً كما يعرفها الناس ، وتنظر في الشعر علك ترى

فيه إيضاحاً لمن وتمشياً مع ما عرضه المؤلف عنهن في المقدمة ، فتحار ويذهب لبك . « فسافو » لم تعد الشاعرة الحسية التي نعرفها . وهي في أقوالها أقرب إلى الهدوء والنظر الفلسفي الذي يلتبس الأعذار ويحاول فهم النفوس — منها إلى الشاعرة الأغريقية المسرفة العنيفة « التي كانت تحس برغبات الحياة ، تسيل تحت إهابها رعشة كلما رأت من تحب » وبليتيس عنده لا تمت إلى شاعره ببييرلويس بسبب قريب أو بعيد ، فأين المرأة التي تقبل على الرجال بحواسها الملتهبة من بليتيس شاعرنا التي كثيراً ما تثور فيها كبرياء النساء وأخيراً أين تاييس التي ترقص وتذهب بألباب الرجال ؟ .

وهرميس — أي خاصية من خواصه نلّمحها فيما عرض الشاعر ؟ اللهم إلا أن تكون قيادته للأرواح . ونحن بعد لا ندري لم جعل منه المؤلف في مقدمته المكلف بقيادة الأرواح الأثيمة إلى الجحيم ، والذي يعرفه كافة المثقفين عنه ، ومعرفتهم هي الصحيحة ، أنه « قائد الأرواح إلى العالم الآخر » هو البسيكوبومبوس Psychopompos ، وهذه اللفظة اليونانية ترجمها القواميس الفرنسية عادة بقولها : Conducteur des âmes aux enfers ومعنى هذه الجملة هو ما ذكرت ؛ فمصدر خطأ الأستاذ محمود طه ترجمته عن الفرنسية فيما أظن ترجمة غير صحيحة ، إذ أن لفظة enfers في الجمع ليس معناها الجحيم ، بل العالم الآخر إطلاقاً ، وإنما المفرد هو الذي يفيد هذا المعنى . وحيث فهم الأستاذ من كلمة enfers معنى الجحيم كان من السهل أن يضيف كلمة « الأثمة » للأرواح ليستقيم الكلام . ونحن لا نقف عند هذه الغلطة ، فهي مهما تكن تافهة ، ونحن الآن نتحدث عن محمود طه الشاعر لا محمود طه العالم بالفرنسية ، أو الباحث في الأساطير ، ومن العدل أن لا نحاسبه إلا عن شعره فهو عبقريته وهو ميدانه .

ومع ذلك فتمة مسألة أخطر ، فشاعرنا يريد أن يتخذ من أساطير اليونان مادة لشعره كما يتخذ لشخصياته أسماء إغريقية ؛ وإذا فمّن حقنا أن

نناقشه طريقة فهمه لليونانيات ، وذلك لأنه إذا جاز أن نتساهل في شيء فإنه لا يمكن أن يكون هذا التساهل في فهمنا للمادة التي تصدر عنها ، وفي جملة الشاعر الخاطئة ما يدل على أنه لم يأخذ نفسه بعناء دراسة أساطير اليونان ومعتقداتهم الدينية كما يجب .

وذلك لأن فكرة الإثم والجحيم بل وفكرة المصير بعد الحياة لم تعرفها الديانة الأولمبية ، ولم تظهر في بلاد اليونان إلا بتأثير المعتقدات الأجنبية التي أتتها من مصر وسوريا وبلاد الشرق الأخرى ، وهي لم تتسلل إلى ديانة زيس التي ينتمي إليها هرميس ، وإنما ظهرت في شعائر أنصار أورفيوس وفيثاغورس ثم في أسرار الزيس "Eleusis" وهذا تيار ظل بعيدا عن أساطير اليونان وديانتهم التقليدية ، وفيه فقط نجد فكرة الإثم ، وفكرة الثواب والعقاب ومصير الأرواح ، وأما هرميس فكان يقود كل الأرواح ، إلى العالم الآخر المظلم الذي نرى الجميع يرهبونه .

وهذه الملاحظة تقودنا إلى منهج الشاعر عامة وطرق علاجه لموضوعه ؛ ففي كتابه ما يدل على العجلة وعدم الروية ، سواء في وحدته أم في تفصيله ، بل وفي صياغته الشعرية ذاتها ، وهذا اتجاه يجب أن نقاومه لما يحججه من جنوح إلى الإغراب والغموض والتفكك وما يسببه من إفساد للنغمات وهلهلة في الاطراد وضعف في السبك .

وفي الحق ما هي « أرواح وأشباح » وعلام يدل هذا العنوان الجميل ؟ أهى حقاً أرواح وأشباح ؟ وإذا كانت فكيف نظمها خالقها ؟ أهى ملحمة ؟ أهى قصيدة فلسفية ؟ أهى قصة ؟ أهى ديوان ؟ ونحن بعد لا نحرص على أية لفظة مما ذكرت ، فللشاعر أو الكاتب أن يقدم لنا ما يريد ، وعلمنا أن نظره فيه كما هو ، وما يجوز أن يدفعنا كسلنا العقلي إلى التماس « خانة » نضع الكتاب فيها لنستريح ، ولكني أظن أنه من حقنا أن ننقاش وحدة الكتاب .

وأنا أنظر في أوله فأراه أفلاطوني النزعة ، وهذه بلا ريب أنبل النزعات ، ولقد أوجت إلى أفلاطون بنثر ، فيه من الشعر ما لم يتوفر للكثير من القصائد . فالشاعر يحدثنا عن صعود النفس إلى مستقرها الأول حيث عالم الخير والحق والجمال ، وينبئنا بأنها ستعود إلى الأرض فيما يشبه البعث وهنا تحدثنا عن :

مشاهد شتى وعتها العقول وغابت صواها⁽¹⁾ عن الناظر
وجود حوى الروح قبل الوجود وماض تمثل في حاضر⁽²⁾
وهذا موضوع رائع يبشر بملمحة فلسفية كتلك التي كتبها لوكريس الشاعر اللاتيني مثلاً عن « طبائع الأشياء » ، ومع ذلك من منا لا يحس بالتنافر الواضح بين الوزن والموضوع ؟ ومتى كان « المتقارب » من الغنى والجلال والضخامة بل وطول النفس بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية ؟ وهلا يذكر الأستاذ محمود طه كما نذكر جميعاً كيف أن شعراء خالدين قد فشلوا في شعر الملاحم ، وكان فساد إحساسهم بالموسيقى من أكبر أسباب هذا الفشل ؟ وهلا يذكر بنوع خاص « فرنسياد » الشاعر الفرنسي المبدع « رونسار » وكيف هوت ؟ وقد أجمع النقاد على أن استعمال الشاعر للبحر المكون من عشرة مقاطع بدلاً من البحر الاسكندري (12 مقطعاً) الذي يلائم الملاحم كان من أسباب هذا الفشل . بل ألم يظن ابن العميد إلى وجوب اختيار الوزن والقافية اللذين يلائمان موضوع الشعر ؟ « المتقارب » أهزل وأنحف وأخف من أن يحتوي فكرة فلسفية . إن فيه ما يترك في النفس فراغاً ويشعرها بأن الموضوع قد ضمير وضاع جلاله .

ولقد رأيت لتلك الظاهرة شبيهاً عند العقاد في قصيدته « ترجمة شيطان » :

(1) الصوى أحجار توضع كعلامات في الطرق.

(2) أنا أذكر دائماً خير الأبيات في نظري .

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء في قاع صقر

وهي قصيدة طويلة يقص فيها الشاعر حكاية ضافية عن الشيطان وسقوطه فيها يشبه « الملحمة ». وأنا لا أدري كيف اختار « الرمل » لموضوع كهذا!

ولكنني أسارع فأقرر أن محمود طه شاعر رغم كل شيء ، وما عليك إلا أن تنظر في أسلوبه فترى أن الصيغ النثرية في شعره كقوله : « وتنتطق بالمثل الثائر » ، « سيسلكه الفن فيمن سلك » ، « يبقى صداها إذا ما هلك » ، « فلا كان بعث ولا قدراً » ، « وأخرة العاشق المنتحر » ، « وأضحيت شيئاً ككل الرجال وأضحيت شيئاً ككل النساء » ، وأمثال ذلك قليل بالنسبة لأسلوب العقاد الذي لا أرى فيه إلا القليل من الشعر .

ومن غريب الأمر أن يقع محمود طه في نفس السخف الذي وقع فيه العقاد ! فالعقاد يدعونا في أول قصيدته إلى أن نخف مهرولين « لنسمع أعاجيب العبر » ، وكذلك يفعل محمود طه ، فيختم مقدمته بقوله :

هو البعث فاستمعوا وأقرأوا حديث السماء عن الشاعر
فيا للعجب! متى اهتم الشعراء إلى هذه الدرجة بأن يستمع إليهم أحد
أو لا يستمع ؟ أليس في ذلك ما يضحك ؟ وفي الحق إنها لظاهرة عجيبة !
فالذي عرفناه ورأيناه عند الشعراء القدماء ، لا المحدثين ، هو أن يتجه
الشاعر أو الروائي إلى القراء ، بل على الأصح إلى المشاهدين في المسرح ،
ليكسب انتباههم وعطفهم عليه ، وهذا عندما كانت تقام مسابقات بين
الشعراء . وأضيف إلى ذلك أن هذه العادة لم تكن معروفة إلا في
الكوميديا ، فانت تجد بلوتس Plautus اللاتيني مثلاً يتجه في البرولوج إلى
الحاضرين يخاطبهم ويدعوهم إلى الحكم له كما يهجد لسماع مسرحيته التي
يلخص لهم وقائعها . وكذلك كان يفعل شعراء الإغريق القدماء ، فتجد
أرسطوفانيس يخاطب الجمهور في الجزء من الكوميديا المسمى « البراباز »

Parabasis ، وفي حديثه عادة ما يضحك ويؤدي إلى الأغراض التي ذكرتها .

والآن ماذا يقصد العقاد ومحمود طه بهذين البيتين ؟ إن كانا قد قصدا إلى الاضحاك فقد نجحا ، وذلك عن نفسي ، فقد خيل الي أي في سامر أو عند « حاوي » .

وهذا يؤدي بنا إلى مسألة خطيرة ، هي ما يجب أن نعلمه جميعاً من حاجتنا إلى التواضع والاختفاء قليلاً : فالقارئ لا يعنيه — فيما أظن — أن يعرف الكثير عن عبقريتنا وتمدحنا بها ، وإعلائنا لشأنها ، وتقديرنا لما يصدر عنها من شعر ، ويا ويل عبقرية لا تعرف إلا مدح نفسها . وبعد فنحن في حاجة ماسة إلى أن نحارب عدة عادات سخيفة عندنا . منها أن ينفق الشاعر نصف قصيدته اعتذاراً عن تأبي الشعر عليه . ألا فليست إن لم يكن لديه ما يقول . أو شكواه من ضيق الألفاظ عن إحساسه . أو الاشادة بملكته وتخليده للناس ولنفسه ، وكذلك يفعل الكثير من خطبائنا ، وهذه أخطاء في الذوق أضخم من أن نحتاج إلى الوقوف عندها .

ولكن ثمة ما هو أخطر من ذلك لأنه أرق وأرهف ! فلقد رأينا الأستاذ الحكيم يعالج في « بجماليون » مشكلة حياة الفنان ، وما نحن اليوم نرى محمود طه يتحدث أيضاً عن الفنان وعلاقته بالمرأة ، إذ أن هذا هو جماع « ملحمة » وتلك ظاهرة خفيفة ، فهي تدل على أن أدباءنا أكثر وعياً بفنهم مما ينبغي ، مع أن مشكلة الفن ليست مشكلة إنسانية عامة .

ثم إنني وإن كنت لا أنكر على الأستاذ محمود طه أنه يجمع في نظريته إلى الفن والحياة ، بين النظرة الرومانتكية التي تجعل من الفنان « صدى عابراً وروحاً مجنحة الخاطر » وبين النظرة الحسية التي ترى في فمي الحبيين « شقين من قبس مستعر » . وتجعل الشاعر يشم في أنفاس فتاته « رغبة يهتف بها جفنها المنكسر » ، « وتضج به الشهوة الجائعة » . « فيشم رائحة

الجسد المحترق» على نحو ما كان يفعل بودلير الذي تتلمذ له محمود طه على ما يظهر في هذا الاتجاه - أقول برغم أنني لا أنكر عليه شيئاً من هذا فإنني كنت أرجو أن ينجو بنا من الابتذال ، فمعظم معانيه مطروقة ، والجمل الجميلة التي ذكرتها هي كل ما استطعت التقاطه من أقواله الكثيرة في هذه الأغراض .

ونحن بعد نستطيع أن نغتفر لمحمود طه ولغيره من الشعراء ابتذال معانيهم ، فالمعاني أشياء تافهة في الشعر ، ولكن على شرط أن تخلق الصياغة من هذه التوافه قيماً فنية ، على نحو ما فعل أبو تمام مثلاً من المعنى القريب (معنى نيل الصحراء من جسم البعير) قوة شعرية دافقة رائعة بقوله : -

رعته الفيافي بعد ما كان حقة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه
وأمثال ذلك مما يحتاج إلى صبر على الصياغة وقدرة عليها لم يتوافر دائماً
لشاعرنا .

أنظر إلى قوله مثلاً عن حديق إحدى الحوريات : « تؤجان بالنظرة
الرائعة » ، ثم تسأل : أين تقع « الروعة » من « الأجيح » ؟ وهل لهذا
التنافر من سر غير العجلة . أو قوله عن الشاعر : « ألم يعبد الحسن في
زهرها ، وما في ورد الحبيبة من ابتذال ذهب بجمال صدر البيت . » ألم
ينسم الخلد من عطرها » . ما هذا الحشو الذي يحرص على ذكر الزهر بعد
العطر ؟ .

ولقد نحس من حين إلى حين أن الشاعر يصدر عن مذهب أدبي
بعينه ، وهذا جميل ، ولكن على أن يصدقنا الذوق ؛ فبودلير مثلاً يكثر من
الجمع بين المتناقضات كقوله « النور القاتم » وما شاكل ذلك ، ويأتي
شاعرنا فيقول :

وأحضر بعد النردى قبره هناك على قمة الهاوية
وأغرس في قلبه زهرة من الشر راوية نامية

ونحن نترك « زهرة من الشر » فقد قالها بودلير ، بل هي عنوان ديوانه .
ولكن ما « قمة الهاوية » ؟ وهل لها حقيقة صورة واضحة في خيال الشاعر
أم هي صنعة المذهب ؟

ولقد يحدثنا فرلين حديثاً سهلاً ساذجاً مؤثراً صادقاً عن بؤسه وقد
أخذت تتقاذفه بقاع الأرض « كورقة ميتة » ، ولقد يخبرنا « بانتحاب قيثارة
الخريف » في أذنه فيأتي شاعرنا يقول :

إذا ما هوت ورقات الخريف أحس لها وخزات السنان
وقيثارة الريح ما لحنها سوى الريح في جفوة أو حنان
يا لله ! ولم هذا التهويل والجري وراء المعاني المقتسرة البعيدة الخالية من
كل صدى إنساني ؟ إن في ورقة فرلين الميتة ما يحز في نفسي حزاً لا يستطيعه
سنان محمود طه . وفي انتحاب قيثارة الخريف من الأسى ما يعز على جفوة
رياح محمود طه وحنانها .

وبعد ، فنحن في حاجة إلى أن نهمس . نحن في حاجة إلى التواضع ،
التواضع الإنساني الأليف القريب إلى النفوس . نحن في حاجة إلى أدب
إنساني صادق مخلص ، لأن نفوسنا في ظمأ إليه . ألا فلنعد إلى قلوبنا
ولنحملها على أن تقول في بساطة ما تجد وسوف نرى جمال حديثها .
ولنتخذ الأساطير مادة لإحساسنا وهياكل لصورنا الفنية ، ولكن في أمانة
وفهم ونزول على معانيها . وأما الطنطنة ، وأما إقحام أنفسنا وعرضها في
كل حين على القارئ حتى يمل وينفر ، وأما الحديث عما لا نجده فلا .

وبعد فعند محمود طه أشياء جميلة حقاً ولكنها قليلة . وأنا على تمام الثقة
من أنه شاعر موهوب وأنه يستطيع خيراً من هذا ، ولكن على شرط أن
يتخلّى عن الإغراب وأن ينسى نفسه قليلاً . ثم لا بد له من القسوة على
نفسه وعدم التساهل في الصياغة ، فثمة حشو في بعض الأبيات وثمة
هلهلة ، وثمة محاولات لتضخيم العبارة عن أشياء تافهة . والذي لا شك
فيه أن شاعراً يقول :

وهامت على ظمأ روحها وكم ملأوا الكأس من خمرها
قادر على الشعر الجيد ، فهل تراه فاعلاً ؟ ذلك ما نرجوه ليكون شعره
حجراً في أدب مصري يستطيع حقاً أن يثبت للأدب الأوربي الذي لا بد لنا
من مثله .

نداء المجهول والأدب الواقعي

لا أريد أن أتعجل القول عن تيارات أدبنا الحديث . لأنني شديد الحذر من كل تعميم لا يصدر عن استقصاء . وها أنا أقصر القول على كتاب واحد لكل مؤلف ، ومع ذلك فاني كلما عاودت النظر في الكتب الأخرى لأدبائنا الذين أتحدث عنهم وجدت أننا لا نبعد كثيراً عن الصواب عندما نحاول استخلاص اتجاه كل منهم من الكتاب الذي ننقده ، بل أظن أنه باستطاعتنا أن نرسم منذ اليوم تخطيطاً عاماً لمذاهب أدبائنا .

وللنظرة الأولى يبدو أن لدينا في القصة : الاتجاه التاريخي الذي ابتدأه جرجي زيدان وجاء فريد أبو حديد فجدد من معناه وحدد من وسائله وأوشك أن يخلقه خلقاً جديداً في « الملك الضليل » و « زنوبيا » ، وتبعه في ذلك شاب ينبعث عنه الأمل هو علي أحمد باكثير كاتب « أحناتون » و « سلامة القس » ، و « جهاد » التي نالت إحدى جوائز وزارة المعارف ؛ والقصة التحليلية تمثلها « سارة » للعقاد ، ثم أدب الفكرة الذي يصدر عنه توفيق الحكيم ، ومنحى طه حسين الذي يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه ، وأخيراً لدينا الأدب الواقعي الذي برع فيه محمود تيمور .

وهذه بعد اتجاهات عامة لا نزعم أن بينها فواصل قاطعة ، فقد يكون في القصة التاريخية تحليل دقيق ، وقد يكون في أدب الفكرة شخصيات واقعية ، وقد يجتمع النفاذ النفسي إلى انهيار الإحساس ، بل قد لا يخلو واقع تيمور من نغمات الشعر ، ولكنني رغم ذلك مطمئن إلى هذا التقسيم إن لم يكن بد من التحديد العام . وأنا أرى بعد فيه نفعاً ، إذ قد يساعد الكتاب والقراء على التحمس لهذا المذهب أو ذاك والدفاع عنه والاقتتال في سبيله مما يجدد أدبنا ويوضح سبيله .

وها أنا اليوم أعرض « نداء المجهول » كنموذج دقيق للأدب الواقعي ،
وأنا أقدر أن القارئ قد يصيح بي: رويدك! لقد ضللت الطريق ،
« فنداء المجهول » ليست قصة واقعية، وكاتبها وإن يكن قد عرف بقصص
الواقع فقد تجدد فنه وكتب هذه القصة من نوع جديد . هذه قصة أسرار .
قصة مغامرات ، نداء المجهول . فأين هذا من الواقع ؟ ومتى كان
المجهول واقعاً ؟ .

وأنا أعرف هذا الاعتراض وقد سبق أن قرأت قصص تيمور الأخرى ،
إن لم يكن كلها فمعظمها . ومع ذلك أصر على أن « نداء المجهول » قصة
واقعية وأن محمود تيمور لم يتغير ولم يتجدد ولا تنكر لماضيه فنه هو هو ،
وأسلوب الرجل هو الرجل نفسه . ولننظر في ذلك .

وأول ما يطالعا من تلك القصة هو أنك لا تستطيع أن تلخصها في
جملة ، فهي غير « بهجاليون » المبنية على فكرة التعارض بين الفن والحياة
وتحريك الشخصيات كرموز لعلاج تلك الفكرة ، وهي غير « دعاء
الكروان » التي تجد فيها كل شيء . الشعر في صوت الطائر ، ووصف
أخلاق الريف المصري في ليالي العمدة ، والدراما في قتل هنادي ،
والقصص التحليلي في غرام أمانة بالمهندس . وأما وحدة القصة فأوضح ما
تكون في موسيقى المؤلف وسحر أسلوبه .

« نداء المجهول » هو شجبت به عدة صور ولكنها صور ليست ساكنة
فهي تتحرك ملائمة بين حقائقها النفسية وما سيقى إليه من مغامرات .
أتريد أن تعرف تلك الصور . بل أن تعرف أصحابها وتميزهم من بين
الناس كافة ؟

دعنا من الراوي فهو المؤلف نفسه ، وما لنا أن نقسو على الكاتب
فنتطلبه بأن يخرج عن حياته فيرسم لنفسه صورة لأن مصادفات الحياة قد
ساقته إلى أن يكون أحد أبطال الرواية ، وانظر إلى زملائه: فالشيخ
« عاد » صاحب فندق في لبنان قد « تعود أن يظهر أماناً بملابسه الشرقية

البديعة . القفاطين الوطنية ذات الألوان الزاهية والجلب الحريرية
الفضفاضة الموشية بالقصب . دائم الابتسام يروح فيها ويغدو بمشيته المترنة
الهائلة ووجهه الصبيح المشرق فتخاله سلطانا من سلاطين ألف ليلة
وليلة . . . » وأنا أعترف مع القارئ أنه لو اتفق لي أن ذهبت إلى لبنان
وبحثت عن الشيخ « عاد » بين أصحاب الفنادق ما استطعت أن أميزه في
يسر لأن الكثيرين منهم يلبسون القفاطين الوطنية ذات الألوان الزاهية
والجلب الحريرية الفضفاضة الموشية بالقصب كما يتسمون بوجوه صبيحة
فيشبهون سلاطين ألف ليلة . ومع ذلك فلنغتفر للكاتب إهماله في عدم
تدقيق البصر وتمييزه للشيخ « عاد » بشيء يفرق بينه وبين غيره . ولعل
لراوي عذره ، فهو معجب بالشيخ « عاد » لأن الرجل « حلو الحديث ،
غاية في السباحة وكرم الضيافة ، وهو بعد قد دل في القصة على شجاعة
نادرة وروح كامن للتضحية بل المجازفة النبيلة . وفي هذا ما يدعوا الكاتب
بلا ريب إلى أن لا يرى فيه غير كل جميل . في روحه وفي ملابسه . وألفاظ
الجمال عامة لا تحديد فيها وهي ليست من الواقعية في شيء كثير .

ولنترك إذاً الشيخ « عاد » فصورته محوّة المعالم وقسماته الروحية لا تجد
لها في نفوسنا مستقراً من اللحم والدم ، ولكن ننظر إلى نزلاء الفندق
الذين اشتركوا في « الحكاية » « فثمة » رجل سوري مترهل الجسم له رقبة
مجموعة ناحلة كرقبة النسر الهرم إسمه كنعان » ، يدعي أنه أستاذ للتاريخ في
دار الفنون باستانبول . . . نراه دائماً في الحديقة حيث يفترش العشب
الأخضر ويتوسد حزمة من الهشيم ويمضي يدخن النارجلية في اطمئنان .
وهذه صورة بل لوحة لا يمكن أن يخطئها أحد . وهبنا لاقينا الرجل بحديقة
الفندق أتمسب أننا لا نعرفه للحظتنا ؟ وهل بعد « رقبته المجمدة الناحلة
كرقبة النسر الهرم » من أمانة مميزة ؟ هذه قسمة من الواقع . طوي لمن يقع
على مثلها . ما أحدها ملاحظة وما أقواها عبارة ! وكنعان « يدعي » أنه
أستاذ للتاريخ في دار الفنون بـ « استانبول » ، ولقد يكون هذا صحيحاً
لأن الراوي لم يجزم بشيء ، ونحن أيضاً لا نستطيع أن نجزم بشيء ،

ولكن كنعان على أي حال أستاذ « فريد » « أصيل » « متفقيه » ، شخصية تدعو إلى الابتسام ، وقد عاجلها المؤلف في عبث Humour نافذ . ألا تراه يقص علينا كيف أن « حبيباً » الخادم لا يجد حرجاً في أن يأخذ من الأستاذ كنعان صحيفة خلصة . ولم لا و « حبيب » يلاحظ أن تلك الصحف تظل في لفائفها أبد الدهر ، وأن الأستاذ عند ما يضيق بها ذرعاً يرصها تحت السرير لتكون طعمة للفيران . . . لا شك أن « حبيباً » مصيب عندما يرى أنه أولى بها من الفيران . ولقد يتحدث الراوي مع الشيخ عاد و « مس ايفانس » السيدة الإنجليزية — التي سيأتي ذكرها عما قريب — عن قصر حديث منحوت في الجبل ، فينحي الأستاذ كنعان فمه عن مبسم البرجيلة ويقول: « كان يجدر بك أن تسألوني في هذا الأثر العظيم . إنه من بقايا الرومان ، وعمارته بيزنطية بحتة ، والذي شيده الإمبراطور يونان . . . » فنتسم لهذا العلم الغزير الذي يجمع بين الرومان والطرار البيزنطي وإمبراطور يونان! ولا عجب ، فالأستاذ كنعان مثال خالد للعالم المتفقيه المغرور الكسول المضحك ، الأستاذ كنعان هو ما يسمونه بالفرنسية Cuistre لوصف مثل هذا الأستاذ الجليل . وابتسامنا من الأستاذ كنعان لا يلبث أن ينقلب ضحكاً صراحاً عندما نراه يحدث الراوي عند تلك المنطقة الجبلية:

« إنك لو سألت حصباء هذا الوادي ، واستجوبت صخور ذلك الجبل ، لروت لك ما عانيت من مشقة في بحثي واستقصائي . أنت تجهل بلا ريب أي أعد محاضرة في طبقات أرض هذه المنطقة وأطوارها في التاريخ . . . »

— بحث تمتع بلا ريب!

— ولكنه متعب يا ولدي! أتصدق أني قضيت ليلة أمس لم يغمض لي جفن ، وأنا منكب على أوراقتي وكتبي والقلم لم يبرح يدي لحظة ؟ .

— كان الله في العون .

— والآن أنا في حاجة إلى التمدد قليلا في الحقيقة . أليس لأبداننا علينا حق ؟ .

أي سخرية في هذا الحوار الممتع ؟ وأي صدق في تصوير هذا الغرور الملتوي ، وذلك التواضع الكاذب ؟ هذا حوار كاتب كبير . وتصل مهزلة الأستاذ كنعان Farce الذي يحدثنا الراوي نفسه بأنه عالم كبير — ... إلى غايتها — عندما تتفق الجماعة على السير إلى الجبل لاكتشاف « القصر المسحور » المنحوت في الصخر ، ويأتي الصباح والقافلة تنتظر الأستاذ كنعان على باب الفندق ، والأستاذ لم يظهر بعد . وقالت « مس ايفانس » نذهب إليه ... وقصدنا إلى حجرة « الأستاذ كنعان » ، فراعنا صوت غريب يتجاوب في أرجائها ، فأنصتنا فإذا به غطيط مزعج يعلو ويهبط في نعمات ساذجة ، وفي حشرة سقيمة ؛ فتقدم « الشيخ عاد » ودق الباب ؛ فلم يجبه إلا الغطيط ، وتابع دقه والنائم على حاله يملأ الجو بصوته الكريه وأنفاسه الجافة . وأخيرا تقدمت (الراوي) لأعاون الشيخ في دق الباب ... ولكن لا حياة لمن تنادى ! وقامت رغبة صادقة في استطلاع سر هذا الغطيط غير الطبيعي ، فاستأذنت صديقتي وصديقي وجعلت أنظر من ثقب المفتاح ، فإذا بي أرى « الأستاذ كنعان » جالسا على سريره يتميز غيظا وهو منهمك في إرسال غطيطة العجيب ، يوهنا به أنه مستغرق في نوم عميق . فرفعت رأسي وأشرت إلى « مس ايفانس » أن تنظر ففعلت ، ثم أشارت هي إلى « الشيخ عاد » . أن ينظر ففعل ... وتبادلنا النظرات المصحوبة بالإبتسامات ، وتركنا المكان نمشي على أطراف الأصابع . ولو أنني رأيتهم في ذلك اليوم لاستغرقت في الضحك . هذه لوحة يجمع الخيال بين عناصرها فتضحك ، الأستاذ كنعان الذي يتناول بل يغط في نومه خوفا من صعود جبل يعرف حصباءه ، وهؤلاء الاخوان الذين يرونه من ثقب الباب متربعا على سريره يتميز غيظا وهو منهمك في إرسال غطيطة العجيب ؟ ثم منظرهم وقد تبادلوا النظرات المصحوبة بالإبتسامات . ثم يتركون المكان على أطراف الأصابع كي لا يوقظوا الأستاذ ! أليست هذه

صوراً من واقع الحياة ؟ إن شخصية الأستاذ كنعان وكل ما كان لها من أحداث أعوذج بشري صادق ، لو لم يكن في الرواية غيره لكفى لتعتبر من عيون الأدب الواقعي .

فكيف بنا لو نظرنا إلى تلك الشخصية الأخرى العجيبة ، شخصية « مجاعص » دليل الزحلة إلى القصر . نراه لأول مرة في حديقة الفندق ، حيث كان يجلس الراوي مع « مس إيفانس » ، وإذا « بحبيب » الخادم ينيء بقدميه ، ويسمح له بالمجيء . وغاب « حبيب » هنيهة ثم عاد ومعه رجل منبسط القامة ، عريض الجوانب ، مكتنز العضلات ، له شارب غليظ كأنه مصنوع من الأبنوس ، ورقبة كأنها الجذع العتيق . . . ينظر إلينا نظرات حادة كأنه يزدرينا ! واقترب الرجل من « مس إيفانس » وحياها ، فأحسن لقاءه ، ثم التفت نحوي (نحو الراوي) وقالت وهي تتلطف في بسمتها : أقدم لك دليل الذي أعتمد عليه في ارتياد هذه المنطقة . . . ودنا الرجل مني وصافحني في شيء من التحفظ ، وقال بصوت خشن وهو يقتل شارب ، أو بالأحرى يداعبه مزهواً : « محسوبك مجاعص » ابن الجبل . . أعرف هذه الجهة ومخابئها وطرقاتها كما أعرف أصابع يدي . . يمكنني - صيفاً وشتاءً - أن أسير في الليل كما أسير في النهار ، لا تعوقني ظلمة ولا رياح ولا لصوص ولا ضوار ولا . . . ونحن وإن كنا لن نستطيع أن نميزه عندما نذهب إلى لبنان - إن قدر لنا ذلك - بنفس السهولة التي سنميز بها الأستاذ كنعان ذا الرقبة المجددة الناحلة كرقبة النسر الهرم إلا أننا فيما أظن سننجح في التعرف إليه خصوصاً إذا ذكرنا أخلاقه . فهذا المسكين رغم مكابرتة الساذجة قد انتهى بأن أظهر هلعا واضحا عندما وصلت الجماعة في رحلتها في الجبل إلى مفاوز مخيفة ، ولعل له العذر في ذلك فقد تكالبت عليه المحن فانهارت به الصخور مرة وجرح ، ولولا شجاعة « الشيخ عاد » الذي تدلى بالحبل لينقذه من الهاوية التي سقط فيها لمات ، ومع ذلك فقد انتهى به الأمر إلى الموت في سقطة أخرى في القصر نفسه ، وفي ذلك اليوم لم تُجد شجاعة الشيخ عاد شيئاً ،

فإنه عندما نزل بالحبل إلى الهاوية التي سقط فيها مجاعص وجده جثة هامدة ، مهشم الرأس ، فعاد به ودفنوه . وكللت « مس إيفانس » قبره بالورد . وقد حزنا لموته لأن الراوي نفسه قد حزن هو ورفيقاه « إذ عثروا وهو عائدون ببغلتين كالتين كانتا معهم في الذهاب ، واللتين اضطروا إلى التخلي عنها لضيق المفاوز ، وتأملوا في البغلتين فوجدوها محجلتين كبغلتيهما ، ولكن أنى لهم أن يجزموا بشيء ، وهل كان يستطيع أن يجزم بشيء كهذا غير المسكين « مجاعص » ؟ وقال الراوي : « صحيح هما محجلتان ... ولكن ليس هذا دليلا قاطعا ... لو كان المرحوم « مجاعص » بيننا لأنقذنا من هذه الحيرة بالخبر اليقين » وبهذه الجملة البسيطة ، بهذه الحادثة الصغيرة استطاع الكاتب أن يحیی ذكرى مجاعص في نفوسنا ، بل وأن يلونها تلوينا عاطفيا بالغ الرقة . والآن لم يبق في « البهو » ، غير حبيب الخادم و « مس إيفانس » ؛ وحبيب خادم ككل الخدم ، وإن كان مغرماً بالقراءة ، وهذا نادر حتى بين الأسياد ! وأما مس إيفانس فبطلة القصة فيما يظهر : « إن كنت عن نفسي لا أعدل « بالأستاذ كنعان » أحداً ، لا لأنه أستاذ فحسب ، بل لأنه « الأستاذ كنعان » الذي سأراه أمام بصري ، وسأبتسم ، بل قد أضحك كلما ذكرته .

مس إيفانس سيدة إنجليزية قليلة الكلام محبة للعزلة ، أتت إلى لبنان عقب أزمة نفسية أوحث إليها بفلسفة عارضة في الحياة ، زيد نفضه الألم على السطح . كانت مثلنا تسعى للإستمتاع بتلك الزخارف البراقة حتى تكشف لها المجتمع عن حقيقته وبأن لها زيفه وبهتانه . وثقت بدنيانا هذه فأودعتها أعز ما نملك ، أودعتها قلبها ، ولكنها ردت إليها هذا القلب مطعوناً .. فكرهت دنيانا ... كرهتها ! .

حب خاب . مأساة النساء بل والرجال منذ أن وجد الزمن وإلى أن يفنى الزمن ... والنفس إذا حزت فيها الآلام حاولت أن تشمل بأي شيء ، بالمغامرة مثلاً . وهذا ما كان ، « فمس إيفانس » قد سمعت بوجود قصر مسحور في الجبل وقد تسقطت أحاديثه فنزعت إلى السير إليه ،

وكان مجهولاً يناديها منه نداء لاقى صدى بنفسها التي لم يعد يعمرها شيء ،
فاتسعت لنداء المجهول . وكونت « مس إيفانس » بمحض المصادقة قافلة
صغيرة للبحث عن القصر ، أفرادها هم من ذكرت : الشيخ عاد ، وراوي
القصة ، ومجاصص ، ثم هي . وساروا في رحلة شاقة تجدها في القصة ،
حتى انتهوا إلى القصر ، وهنا قد يقول القارئ : ولكن هذه مغامرة خيالية !
أبدأ فالقصر حقيقة واقعة بناه الشيخ « بشير الصافي » وكان رجلاً عظيم .
السلطان تؤازره عشائر شتى ، وكانت له مع الدولة العثمانية مواقف
مشهورة وكان الولاية يرهبون جانبه ويحاملونه ما استطاعوا ، ويضمرّون له
الشر للإيقاع به عند إمكان الفرصة ولكن فطنته وسعة حيلته جعلته يخشى
أن يتنكر له الدهر ، فاختر مكاناً في ركن يخفيه الجبل يصعب الاهتداء
إليه ، وشيد فيه قصراً محصناً يعتصم به هو ومن معه إذا اضطهرهم الأمر إلى
الإختفاء . . . « وكان ذلك منذ زمن العثمانيين وأما الآن فقد آل القصر إلى
حفيد الشيخ بشير ، إلى يوسف الصافي . ولقد كانت لهذا الأخير قصة
مؤثرة إذ أنه أحب فتاة وطلبها إلى أبيها ، ولكن الأب رفض وهمّ بتزويجها
إلى رجل آخر ، رغم حب الفتاة ليوسف ، واتفق الشاب مع حبيبته على
أن يقتلها ويقتل نفسه ، وفعلاً قتلها في ليلة زفافها ، وأما هو فقد ضعفت
يده عن قتل نفسه . ولئن شاع بين الناس أنه قد انتحر فإن هذا لم يكن
صحيحاً ، إذ هام على وجهه وما زال يتخبط في بقاع الأرض حتى انتهى
بالوصول إلى قصر جده . وهناك أقام ، مصدر رعب لكل من يدنو من
القصر ، يهيل عليه الصخور أو ينصب له الشرك ، حتى شاع وذاع أن
القصر مسحور . وكانت بالقصر حوادث دانية الجنان استطاع أن يحيا فيها
يوسف ربع قرن بأكمله .

وصلت القافلة إلى القصر بعد أن نجت من حبائل يوسف بحسن
توفيق ، فقد شاء القضاء ألا يصيب خنجره منهم أحداً بينما استطاع
« الراوي » أن يصيبه بطلقة نارية من غدارته ، وهنا أخذت « مس
إيفانس » تعنى بأمر يوسف الجريح ، ويوسف يهذي فيناديها بـ « صفاء »

واهما أنها خطيئته التي كانت تحمل هذا الاسم ، وفي ذلك ما يحرك قلب « مس إيفانس » ويرنح خيالها ، حتى إذا شفي الرجل وثاب إلى رشده ، لم يعد يناديها بهذا الاسم الجميل ، وكأنه فطن إلى أنها غير حبيته التي غادر الأحياء من أجلها . ونحن بعد لا ندري ماذا أحست « مس إيفانس » عندما عرفت تلك الحقيقة ورأت يوسف يناديها بـ « مس إيفانس » فهذه أسرار نضيفها إلى غيرها مما يملأ نفس « مس إيفانس » وإن تكن كلها أسراراً واضحة . هل هي إلا فراغ النفس ؟ فراغها المؤلم . وأيا ما يكون الأمر فقد ضاقت « مس إيفانس » بالبقاء في هذا المكان الموحش ، وأصبحت تقول إنني أسمى هذه العزلة مرضاً اجتماعياً . . . لكل إمريء في الحياة رسالة يجب أن يؤديها لبني جنسه . فإذا نكص على عقبيه عد ذلك فراراً من الميدان . . . وهذا تحول عجيب في فلسفة « مس إيفانس » في الحياة . ولكن ألم أقل لك إن فلسفتها زبد نفثه الألم على السطح ؟ وغادرت القافلة المكان عائدة بعد أن فقدت « مجاعص » ، ولكن مس إيفانس ظلت « تقضي وقتاً غير قصير تطيل النظر إلى الجهة التي يقوم فيها قصرنا المسحور . . . » وفي اليوم الثالث من الرحلة صحا الراوي من نومه واجتمع بـ « الشيخ عاد » لتناول الفطور ، ولكنه لم يجد « مس إيفانس » ، فسأله الشيخ عاد عنها فلم يجبه . . . بل اقتصر على ابتسامة « هادئة مديدة » ، فيها معنى الاستسلام والاستخفاف بكل شيء . إلى أين ذهبت ؟ . . ألم تفهم ؟ لقد استجابت لنداء المجهول الذي كانت تبحث عنه . عادت إلى يوسف إن لم يكن بد من الإفصاح . أما ما كان من أمرها بعد العودة إليه فذلك ما ليس لنا به علم ، إذ أن الراوي لم يتحدثنا عن شيء بعد هذا ، ولي ولك أيها القارئ ، وسيكون للأجيال المتلاحقة بعدنا أن تفكر في مصير « مس إيفانس » التي ستهمز خيالنا لزمن طويل .

ولعل القارئ يعود فيسألني: هل « مس إيفانس » هذه من الحياة حقاً ، أم هي خيال شاعر ؟ وأنا في الحق لا أكاد أتصور هذه الفتاة العجيبة

في وضوح ، لأن الراوي كان أيضاً معجباً بها ؛ بل لقد داعب حبها قلبه فلم يمعن فيها النظر كما لم يمعنه في الشيخ « عاد » ، وهنا تظهر حقيقة أدبية كبيرة ، تفسر لنا كيف أن الأدب الواقعي أمعن في وصف الشاذ القبيح الدال ، منه في وصف الجمال . فصفات الجمال كما قلت ألفاظ عامة كلها من نوع الكلمات المبتذلة التي تلوّكها ألسن اليافعين واليافاعات « فلان زي القمر » « فلان زي البدر » وأمثال ذلك . وهكذا يقول الراوي عن « مس إيفانس » « وجلست على المقعد متمددة فظهرت معالم جسمها الفاتن وحدقت في السماء بعينيها الصافيتي الزرقة اللتين تكشفان عن عراقية منبت وسلامة قلب » وهذه أوصاف جميلة موحية أجّلها عن الابتذال ولكن هل أفادت تحديداً ؟ وهل في لغة الجمال تحديد ؟ كم في العالم من « مفاتن جسمية » وكم فيه من « أعين زرق صافية تكشف عن عراقية منبت وسلامة قلب » . ونحن نلتمس للراوي العذر ، فهذه مشكلة لا حل لها إلا أن نغير لغة البشر . وهو بعد قد تورط في التعلق « بمس إيفانس » حتى لقد أصابته الغيرة من يوسف . وإلى اليوم مازلت أفكر في الأثر الذي خلفته بنفسه تلك المغامرة .

نداء المجهول إذاً قصة واقعية . واقعية في تفاصيل موضوعها . واقعية في طريقة قصصها . واقعية بشخصياتها . ولئن أحاط مس « إيفانس » جو من الشعر فإنه لا يستطيع أن يخفي ما فيها من حقائق نفسية ، فهي شخصية نفسية إن لم تكن شخصية من دم ولحم . « نداء المجهول » واقعية بأسلوبها . ولتيمور أسلوب أصيل . أسلوب خطافات دالة موجزة مركزة موحية دقيقة . أتريد أمثلة ؟ أذكر أسماء الأعلام وما فيها من بيان . الشيخ عاد والأستاذ كنعان ثم مجاعص . مجاعص بنوع خاص وما فيه من « جعاصة » تدعونا إلى الابتسام المشفق .

وأخيراً صفاء وإن لم نخل من دهشة لا تفاق اسم « الصافي وصفاء » فقد تم في سهولة مسرفة كنت أود لو نجا منها تيمور . ثم أذكر جملة ولوحاته العديدة في القصة : « ورأيت الشمس تنحدر الهويني في الأفق » .

وقد « أخذ يتلعتها خضم الضباب القاني (وقت الغروب في الجبل) المترامي بأطراف الوديان الزاخف علينا من طلائع الليل » . أولست ترى المنظر ، أولست تحس بزحف الضباب ؟! أذكر (الرعاة بوجوههم الطويلة المشدودة البشرية) ثم تصور مجاعص وهو يحاول (اخضاع) لقمة كبيرة حشياً بها فمه ، وقارن صورته هذه بصورته أثناء الرحلة : « وممر بعد ذلك يومان أيضاً وأوشك الزاد أن ينفذ على الرغم من تقترنا فيما نأكل منه (فيما نأكل منه ، حشو هممنا بحذفه) واعترض « مجاعص » وجوم غريب وغشيته (كآبة صماء) ولم يعد « يسمعون مبالغاته المستفيضة في وصف شجاعته والإدلال بخبرته ، وتراخي شارباه وانحنت قامته وكان إذا صادفته في الطريق عقبة كؤود طمع يبصره إلى السماء وصرخ من أعماق قلبه : « الله يخرب القصر ويحرق اللي بناء » . ثم هذه اللوحة التي كأنها رسمت بريشة مصور ماهر يعرف كيف يجمع شخصياته ويميز بينها . لوحة أفراد الرحلة وهم بماوى في في إحدى الليالي : « ثم رأينا المأوى وقد بدأت تنيره أشعة القمر فتهدت طويلاً وطفت بعيني فألفيت « مس إيفانس » منكشمة بجواري تدور برأسها الدقيق حولها ، وعيناها لامعتان كما تلمع الماسة المصقولة . والشيخ « عاد ينظر أمامه نظراً تائهاً مسترسلاً في أحلامه . أما (مجاعص) فقد كوم نفسه وراح في سبات عميق! » .

وأخيراً دعنا من هفوات الكاتب كقوله عن نرجيلة الأستاذ كنعان ليلة كانوا ينصتون إلى المعلومات التي استطاع الشيخ عاد أن يجمعها عن القصر . ولا تستمع إلى دعواه أنه « انبعث لماثها هدير عال كأنما هي أيضاً تطالبه (تطالب الشيخ عاد) أن يروي لنا حكاية هذه الفاجعة ، فاجعة يوسف الصافي » . . . فهذا ليس صحيحاً وما سمعنا أن نرجيلة تهدر مطالبة بقص حكاية . هذا ظن تافه لا ندري كيف وقع فيه تيمور الدقيق الحس الصادق الذوق . ودعنا من العبارات المحفوظة التي أمقتها لأنه لم يعد لها لون وقد أكلها التحات حتى أصبحت لا تدل إلا على الكسل العقلي الذي يحجم عن البحث عن العبارة الدقيقة ، وذلك أمثال « يقلب

له الدهر يوماً ظهر المجن» (ص 48) و«ولا حياة لمن تنادي» فهي أيضاً — على تفاوت في النسب — عبارة بالية . ثم انظر في كل ما بقي ، تر أسلوباً دقيقاً لرجل يعرف أسرار اللغة ويحسن استخدامها . «أصبح عند بعض الناس خرافة ليس لها وجود وعند بعض آخرين فكاننا تعمره الشياطين» . وتأمل في قوله بعض الناس . . . وبعض آخرين ، فهو لم يقل «البعض الآخر» حتى لا يفيد تعميمها لا يريده . وانس ليمور ابن اللغوي تيمور باشا الجمع «أميال» (ص 55) بدلا من «ميول» الدارجة الجميلة ثم تأمل في الصمت «الرازح» (ص 65) و«شحيح البغلتين» و«ما عتمت أن غشيبي النعاس» (ص 68) ، «جسمي يشخب دما» (ص 82) و«خيطين من الدموع يتهاديان على خديه» و«كلمة صفاء المنقوشة في الصخر الأملس تتدفق عليها مياه ينبوع فتدعها تحتلج حروفها كأن لها قلباً حيا ينبض» (ص 121) «ونار المدفأة تتلاعب على سقف المأوى في أشكال بشعة» وذلك في ليلة هاجت فيها نفس الراوي وتأملت وسمع فيها عواء حسبه صدى «لصوت نفسه العليلة المضطربة» ثم أطال التحديق «بنظرة الشيخ عاد الثابتة» وقد بلغ من ثباتها أن حملت الراوي على أن يصدع بأمر الشيخ رغم ما في أمره من مجازفة خطيرة ، ثم الشعلة «التي لاحت بقاع البثر كأنها بصيص ثقاب» (ص 136) وأخيرا تصور «اليأس يعيش في نفسي» (ص 149) . أليست هذه كلها أمارات الدقة عند كاتب يعرف كيف يختار ألفاظه ويرسم صوره كما يعرف فن القصة وأصولها . محمود تيمور كاتب واقعي . كاتب ممتاز . إنني لا أكتف محبتي لأدب هذا الكاتب .

(1)

دعاء الكروان ومشكلة الواقع

« دعاء الكروان » قصة يمهد نصفها الأول للنصف الأخير . تبدأ بمأساة وتنتهي بزواج؛ وبين الحادثتين جرائم ولوحات: منها ما يت إلى القصة بسبب قوي ، ومنها ما يتراخى به ذلك السبب وإن لم يعدم القيمة الذاتية .

رجل معوج الخلق في بيئة بدوية ، يقع بالشرك في إحدى مغامراته فيقتله من اعتدى على شرفهم ، ويخلف زوجة وبتين يطردهن أهلهن دفعاً للعار ، فيذهبن ليعملن خادمتين بإحدى مدن الريف الصغيرة: أمنة إحدى البنتين بمنزل المأمور ، وهنادي أختها عند مهندس الري؛ وتسقط هنادي ، فتسير الأم ببنتها إلى بلد آخر حيث ينزل ضيوفا بدوار العمدة ، ومن هناك ترسل الأم إلى أخيها خبراً مع إحدى النساء اللاتي يأتين إلى السوق ، فيسرع الأخ بالمجيء. ويعلم الأخ بسقوط الفتاة ، فيتركهن ليعد في الطريق حفرة يدفن فيها هنادي التي صمم على قتلها في طريق العودة . وتتم الجريمة كما دبرها، تاركة في خيال أمنة أثراً عنيفاً ينتهي بها إلى الهديان عند وصولهم؛ وقد استحالت عليها الحياة حتى لم تجد مفراً من أن تغادر البلدة من جديد بمجرد أن تماسكت قواها . وينتهي بها المسير إلى بيت المأمور حيث كانت أول الأمر ، وهناك تعلم أن المهندس قد استبدل بأختها فتاة أخرى ، فتثور حفيظتها ، وتود لو وجدت سبيلاً إلى الانتقام . وكانت للمأمور بنت — خديجة — في سن أمنة ، وحدث أن خطبت خديجة للمهندس ، وإذا بأمنة تسوقها غرائز غامضة إلى عرقلة هذا الزواج ، فتخبر أم الفتاة بما كان بين المهندس وهنادي ، وبذلك تصل إلى ما تريد .

(1) من المعلوم أن هذه القصة للدكتور طه حسين.

وبعد عدة مناورات ينتهي الأمر بأمنة إلى العمل ببيت المهندس نفسه ، وهنا ينشب صراع قوي دفين بين الخادمة وسيدها ، وما تزال الخادمة تلعب بالسيد ، راغبة متمنعة ، حتى يقع في حبها . ويتنقل المهندس إلى القاهرة حيث يعقد بينها الزواج .

وهذا هو هيكل القصة العام . وهو في هذا التلخيص يبدو متسقاً موحداً ، ولكن الكتاب عند القراءة يشعرا بوجود وحدات تكاد تكون قائمة بذاتها ، ومن بينها ما يمكن حذفه دون أن يضطرب السياق ، فهناك دعاء الكروان ، وهو دعاء شعري جميل ، تردده أمنة في المواقف الحاسمة ، وقد هيا لها المؤلف حضور هذا الطائر كلما اشتد أمر . وهناك وصف الليالي التي أمضتها الأم وبتاتها عند العمدة ، وفي هذا الجزء أشياء يمكن أن تستقيم القصة بدونها ، كالحديث عن خضرة ونفيسة ، فهما وإن تكونا نموذجين لبعض نساء الريف . إلا أنها لا تلعبان في حوادث الرواية أي دور ، وكذلك الأمر في حادثة قتل شيخ الخفراء التي تلحق بهذا الجزء دون أن نتبين لقصصها وجهاً واضحاً . وهناك منظر القتل الذي نجح المؤلف في تصويره ، وحملنا على الإحساس بقطاعته . ثم تصوير هذيان أمنة ، وهذا جزء يضعف تأثيره ما فيه من إسراف . وأخيراً تأتي قصة أمنة مع المهندس ولعل هذا الجزء خير ما في الرواية ، لما فيه من فهم عميق لحقائق النفوس ، وبخاصة نفوس النساء .

وإنه وإن تكن وحدة القصة من الأسس الهامة في كل عمل فني ، إلا أننا نستطيع أن ننظر إلى تلك الوحدة نظرة واسعة ، فلا نردها إلى وقائع الرواية واتصال بعضها ببعض فحسب بل نغدها إلى الهدف النهائي الذي يقصد إليه كل كاتب ، وهو التصوير والتأثير . فالقصص بتصوره للبيئة التي يحيا فيها أبطاله ، يعيننا على فهم نفوسهم ، وهو بقصصه لطرف من حوادث العنف التي يأتونها يخلق جواً يمهد لما سيقع في القصة ذاتها ، وعلى هذا النحو نستطيع أن نفهم ما ساق إلينا المؤلف من أجزاء لم نتبين رابطتها المباشرة بالقصة .

ولكننا على العكس من ذلك لا نستطيع التسامح فيما يجب أن يتوفر لكل قصة جيدة من مشاكل الواقع *L'illusion du réel* ، وتلك المشكلة لا نراها متوفرة في كل أجزاء القصة التي بين أيدينا ، وذلك لسببين كبيرين : أولهما طغيان المؤلف على شخصياته . وثانيهما تحجر أسلوبه في طابع خاص يعرفه الجميع .

لنأخذ مثلاً دعاء الكروان : لبيك لبيك أيها الطائر العزيز! مازلت ساهرة أرقب قدومك وانتظر نداءك ، وما كان ينبغي لي أن أنام حتى أحس قربك وأسمع صوتك واستجيب لدعائك . ألم أعود هذا منذ أكثر من عشرين عاماً . . . لبيك ! لبيك أيها الطائر العزيز! ما أحب صوتك إلى نفسي إذا جثم الليل ، وهذا الكون ، ونامت الحياة ، وانطلقت الأرواح في هذا السكون المظلم ، آمنة لا تخاف ، صامتة لا تسمع ! » . هذا لاريب شعر ساحر ما أظن نغماته تفارق الخيال عما قريب ؛ الفاظ مجنحة خفيفة عذبة . ولكم من مرة يعود الطائر فتلقاه آمنة بنفس الحديث . ويستمتع القارئ لدعائها فكأنما يأوي إلى واحة ظليلة أو يلقي صديقاً قديماً . ولكن دعنا نصم آذاننا قليلاً عن سحره لتساءل عن قائله : أهو حقيقة آمنة ، وهي مهما حدثنا الكاتب عن تلقيها العلم مع خديجة عاماً بعد عام حتى ألت باللغة الفرنسية ذاتها ، لا نظنها قادرة على أن تدعو الكروان هذا الدعاء الجميل ؟

يقول المؤلف الفرنسي المعروف بومارشيه في مقدمة روايته فيجاور : « في إحدى الليالي ونحن بالمرح قال لي رجل عظيم الذكاء ، وإن كان يسرف في ادخاره ، أرجوك أن تشرح لي لماذا نجد في روايتك كل تلك الجمل المهلهلة التي ليست من أسلوبك ؟

— من أسلوبي يا سيدي ؟ لو شاء النحس أن يكون لي أسلوب لحاولت أن أنساه عندما أكتب مسرحية ، وأنا لا أعرف أتفه طعماً من تلك المسرحيات التي نرى فيها كل شيء جميلاً وردياً : كل شيء هو المؤلف نفسه كيفما كان . عندما يملكني موضوعي أستدعي شخصياتي وأضع كلا في

مكانه ، وأنا لا أعرف ماذا يقولون ، وإنما يعني ما سيفعلون . وعندما يأخذون في الحركة أكتب ما يملونه عليّ إملاءً سريعاً ، واثقا من أنهم لن يخذعوني . فلنأخذ إذن في فحص أفكارهم لا في البحث عما إذا كان من واجبي أن أعيرهم أسلوبِي » .

ونحن وإن كنا نقدر ما في أقوال بومارشيه من إسراف أدبي، ونذكر أنه ليس من الممكن أن يترك المؤلف أشخاصه يتحدثون كل بلغته وإلا لأسمعونا العجب، ومن بين أبطال القصة التي بين أيدينا مثلا السيد والخادم والقاهري والبدوي والصعيدي والبحراوي — إلا أنه مما لا شك فيه أن في أقوال بومارشيه جانباً كبيراً من الصحة. وإنه لمن واجب القصاص أن يمتثل فيوهنا بأن قصته واقعية ليكون تأثيرنا أتم. ومن وسائل هذا الإيham — إن لم يكن من أهم من وسائله — تنوع الأسلوب وطبيعته وعدم طغيان المؤلف على شخصياته. وفي « ليالي العمدة » أدلة واضحة على صحة ما نقول، فقد وصف الكاتب مثلا موقف آمنة من أختها التي كتبت عنها خبر سقوطها، فأخذت تحتال لتعرف السر دون أن تنجح، وفيما هما في جوف الليل رأت آمنة أختها واقفة حزينة يائسة، فنهضت إلى جوارها « ومست كتفها مساً رفيقاً ». وهذا حسن. ولكن المؤلف يأبى إلا أن يضيف تلك الجملة الجزلة الرصينة المضحكة « لا تراعي » مع أن « لا تخافي » هي الجملة الواجبة.

ولقد نتج عن عدم اكتفاء الكاتب بتدوين ما تملي عليه شخصياته — كما كان يفعل بومارشيه — أن ظهر تنافر واضح في الأسلوب في بعض المواضع. ففي نفس « الليالي » نرى زنوبة « دلالة » البلدة تدعو آمنة إلى أن تقص عليها سبب حزنهن وذلك لما يبدو عليها من أنها « قارحة، ليس في عينها ملحاً » ومع ذلك نجد إلى جانب تلك الجملة الشعبية الدالة جملة أخرى لزنوبة نفسها هي « أرى على وجهك شيئاً يشبه القحة »، وكيف يمكن أن تعبر زنوبة تعبيراً فيه كل هذا التحفظ البلاغي والتخفيف في الحكم، « شيئاً يشبه القحة »، هذا أسلوب المؤلف، وزنوبة بريئة منه.

ولقد كنا نفضل بدلا من هذا التنافر أن يترجم الكاتب الى اللغة الفصحى ما يريد من تعابير الشعب، ولقد دل على أنه يملك تلك القدرة، فأنطق زنوبة بقولها للأم وبنيتها في معرض التحدي « ما أنتن أولاء بيننا منذ أمس ولا سمعنا لَكُنَّ صوتاً ولا عرفنا من أمركن شيئاً » ولا ريب أن تعبيره « ما أنتن أولاء » إن هو إلا تعريب للاصطلاح العامي الشديد « وانتو إيه يا ادلعدي ».

ولو أن أسلوب الكاتب كان بطبيعته قريباً من لغة الواقع لكان الأمر، ولكنه أسلوب فني مصنوع له خصائصه الثابتة. ونحن نترك الآن جانباً، ما في هذا الأسلوب من جمال لنقف عندما يعيه كأسلوب قصصي. وأوضح تلك العيوب أمراً:

1 - عدم الدقة والتحديد الناتجين إما عن عدم اختيار اللفظ المعبر، وإما عن استعمال أشباه الجمل.

2 - الإسراف الذي نراه أوضح ما يكون في إشباع المعنى أو الإحساس، أو في الصياغة اللفظية التي تلجأ الى المفاعيل المطلقة على نحو ملحوظ. وفي هذه العيوب ما يبعد به عن مشكلة الواقع التي رأينا فيها مبدأ صارماً لا يمكن التسامح فيه.

خذ مثلاً حديث الدجالة نفيسة مع أمينة وهي توصيها بأن تذهب الى قرية قريبة حيث مقام أحد الأولياء، وحيث توجد امرأة لها « قرين » من الجن يستطيع أن يأتي بالأعاجيب. ترى المؤلف الذي يعرف من أسماء الأعلام الشيء الكثير، بل والنادر « كملزمة » إسماً للأم، لا يخصص هذا الولي بإسم بل يقول سيدنا « فلان »، ولا يخصص المرأة بل يقول دار « فلانة » وفي هذا ما يضعف من الإيهام بالواقع. ولقد كان يستطيع أن يقول سيدنا « محمد »، ومنزل الشیخة « فاطمة » أو أي اسمين آخرين حتى يوهننا بأن كل هذا قد حدث فعلاً. وكذلك الأمر في استخدامه لأشباه الجمل بدلا من الألفاظ الدقيقة، كتعبيره عن « الشوكة والسكينة » بقوله

« هذه الأدوات التي يعرفها أهل المدن خاصة، بل يعرفها المترفون من أهل المدن خاصة، وتعبيره عن القطار بـ « هذا الشيء المروع المخيف الغريب، الذي يبعث في الجو شرراً وناراً وصوتاً ضخماً عريضاً وصفيراً عالياً نحيفاً، والذين يركبونه يستعينون به على أسفارهم كما يستعين أهل البادية والريف بالإبل حيناً وبالحمير حيناً آخر وبالأقدام في أكثر الأحيان ». هذا مع أن المؤلف يعرف كيف يتصنع السداجة — السداجة البالغة أحياناً، كوصفه لدهشة آمنة عندما سمعت اللغة الفرنسية لأول مرة وتسأولها كيف يمكن أن تكون هناك لغة غير ما تعرف من لهجة مصر ولهجة الريف ولهجة البدو، حتى لكأنها لم تسمع قط « خرستو » يقال « الناصية » يتكلم اليونانية.

وأما الإسراف فذلك ما يطالعك في أكثر من موقف من مواقف القصة حيث ترى الكاتب يسرف في اللفظ فيذيب الإحساس ويذهب بالتأثير. أنظر مثلاً الى هذه المقابلات اللفظية: فصوتها مضطرب « ممزق » « يتمزق » له قلبي كلها ذكرته، وانظر الى المفعولات المطلقة في قوله: « فهزت جسمها هزاً، ثم انهمرت دموعها انهاراً، ثم احتبس صوتها فإذا هي تضطرب اضطراباً عميقاً »، ونحن نفهم المفعولات المطلقة التي تصحبها صفات تحدد من الحدث، وأما تلك التي لا يقصد منها الى غير التأكيد أو المبالغة فأكبر الظن أن ما قد يساوقها من موسيقى لا يكفي لتبريرها.

وإسراف الكاتب لا يقف عند الأسلوب بل كثيراً ما يمتد الى الإحساس ذاته يبسطه حتى يشف تقول آمنة في وصف مواساتها لأختها بدوار العمدة: « وأنا أجتو الى جانبها وأضمها اليّ وأقبلها وأحاول أن أرد إليها الهدوء والأمن وسكون النفس ما وسعني ذلك حتى إذا مضى وقت غير قصير سكن جسمها بعد اضطراب وانطلقت أنفاسها بعد احتباس، ومضت دموعها تهمر وآوت إلى ذراعي كأنها الطفل قد استسلم الى أمه الرعوم، واطمأن رأسها الى كتفي وقضت كذلك لحظة ما نسيت ولن أنسى عذوبتها. . . »

ولكن أي عذوبة لن تنساها آمنة؟ والأختان في موقف يثير الألم المر. والذي نعرفه عند كبار الكتاب هو الإيجاز في المواقف الحرجة. وأنا أذكر لفلوير أمثلة عديدة لهذه المواقف. منها قوله في «قلب ساذج» عن أم ماتت ابنتها «وسارت الجنائز وصعدت مدام أوبان الى العربة وأرخت الستائر السود» تاركا لنا أن نتصور مبلغ الحزن الذي أخفته تلك الستائر. ومنها قوله عن القديس جوليان الذي قتل أمه وأباه خطأ فلبس مسوح الرهبان «وسارت الجنائز وكنت ترى رجلا في مسوح راهب يتبع الموكب من مسافة بعيدة منكس الرأس». وكذلك موقف آمنة وأختها، فقد كنا ننتظر من المؤلف أن يكتفي بأن يشعرنا بما أضنى الأخت المنكوبة من إعياء «فألقت برأسها الى كتف أختها» ثم يتركنا نتصور الباقي. وباستطاعة القارئ أن يقارن كذلك بين وصف المؤلف لهذين آمنة ووصف فلوير أيضاً لسان جوليان. ويكفيه ليدرك ما ندعو إليه من وجوب الاعتدال والتركيز أن يوازن بين «ينبوع الدماء» الذي رآته آمنة في هذيانها «ونقط الدم الصغيرة» التي رآها جوليان تقطر من فراش أبويه عند قتله لها فلازمتها أشباحها أني ذهب.

ومن غريب الأمر أن نرى المؤلف الذي نأخذ عليه هذا الإسراف يعرف كيف يقتصد فترى الأسلوب الخاطف والحركة الدراماتيكية السريعة، وإذا بك مأخوذ بما تشهد، وقد علقت أنفاسك، على نحو ما تلقى من كبار الكتاب. ولعل وصفه لمقتل هنادي أن يكون من أقوى تلك المواقف وأنجحها.

ولا تقف عدم مشكلة الواقع عند أسلوب المؤلف أو طغيان شخصيته بل يمتد الى بعض وقائع القصة والى الطريقة الفنية التي اختارها الكاتب لقصته.

ففي الوقائع منذ البدء نلاحظ شيئا غير طبيعي، وهو طرد الأم وبنيتها محورا للعار بعد قتل عائلتهن في مغامرة أخلاقية. أي عار؟ ذلك ما لا

نعلمه. والعار لا يلحق في هذه البيئات غير النساء، وما نظن بدو الريف يطردون نساءهن، وعرفهم أن يقتلوا المذنبات منهن، وهؤلاء لم يرتكبن إثماً. ولهذا كنا نفضل أن يحمل المؤلف الأم وبنتها على الهجرة سعيّاً وراء الرزق أو ضيقاً بالحياة، وأما أن يطردهن أهلهن «ويُخرجهن إخراجاً» فذلك ما لا عهد لنا به.

وأما عن الطريقة الفنية في القصص فقد اختار الكاتب أن يسوق الرواية على لسان آمنة، وهذه طريقة لا غبار عليها ولكن على شرط أن يأتي القصص طبيعياً مسائراً لنفسية من يقص. ولقد سبق أن رأينا كيف أنه من غير المعقول أن يصدر دعاء الكروان عن آمنة، ونضيف إلى ذلك مثلاً آخر واضحاً لما اضطر إليه الكاتب من الخروج على ما اشترطنا لكي يصل من التحليل النفسي الى ما يريد، فآمنة هي التي تحلل شعورها نحو المهندس وتتبع مراحلها، وهي من وضوح الرؤية والجرأة على الحق النفسي بحيث لا نظن صدور مثل هذا التحليل عن فتاة في ثقافتها وطبيعتها النفسية، بل لا نظن أن كثيراً من الفلاسفة أنفسهم يستطيعون أن يجابهوا حقائقهم النفسية في هذه الصراحة والقوة. ولهذا نظن أنه ربما كان من الأفضل لو غير الكاتب طريقته في هذا الجزء ليسلم من النقد.

ومع ذلك فنحن حريصون على أن نؤيد ما سبق أن قلناه من أن هذا الجزء من الرواية يعد بلا ريب من خير ما كتب كتابنا. وأروع ما فيه ذلك التدرج المحكم في الكشف عن نفسية الفتاة وتطور شعورها تطوراً غامضاً غير محسوس من رغبة في الانتقام الى غيرة خفية فحب للاستطلاع ثم اهتمام فاحتيال حتى إذا وصلت الى ما تريد من معاشرة المهندس أخذت غرائزها تتلون بشتى المواضع الاجتماعية التي تخفي حقائق النفس. إن في تاريخ هذا الحب الذي يجهل نفسه ولا يزال يراوغ ويداور حتى يتضح لوثيقة إنسانية عظيمة القدر.

زهرة العمر وحياتنا الثقافية

(1)

حمل إلى البريد أمس الكتاب الجديد لتوفيق الحكيم، وهو عبارة عن مجموعة «رسائل حقيقية» كتبت بالفرنسية في ذلك العهد الذي يسمونه «زهرة العمر» وهي موجهة إلى المسيو أندريه، الذي جاء وصفه في «عصفور من الشرق». وقد بدأ الصديقان يتراسلان بعد مغادرة أندريه باريس للعمل في مصانع «ليل» بشمال فرنسا؛ واستمرت المراسلة إلى ما بعد عودة الحكيم إلى مصر والتحاقه بالسلك القضائي، ثم انقطعت بينهما الرسائل والأخبار وانتهى كل شيء، وجرفهما تيار الحياة كلا «في واديه».

وأما موضوع الرسائل فحياة توفيق الحكيم — حياته الفنية — جهاده في تحصيل الثقافة من منابعها الحقة، ومحاولاته في سبيل الخلق الفني، وخواطره في قيمة ما يعمل، وخصائص ما ينتج، ولمحات كثيرة عميقة عن التربية الفنية، ووسائل تلك التربية من تفكير وفن أدب ورثناها عن الغرب والشرق.

لقد انشرح صدري بهذا الكتاب. وأنا بعد لست بغافل عما يمكن أن يكون في هذا الانشراح من عامل الأثرة فلقد مرت بي أيام شديدة الشبه بما يقص الحكيم، وفي النفس إيمان بكثير من القيم التي أفنى الكاتب سبيلها زهرة حياته. والناقد مهما حاول أن ينحي نفسه عما ينقد لا مستجيب لتلك النفس الأمرة في الجهر والخفاء. ولكنني مع ذلك قد أدركت في وضوح أن هذا الكتاب أوسع أفقا وأعمق أثراً من حياة الحكيم

(1) مقدمة الكتاب

وما يشابهها من حيوات . إنه مرحلة من مراحل حياتنا الروحية الثقافية . مرحلة أعتقد أنه سيعيننا على اجتيازها لا بمادتها — فالأمم لا ينقلها كتاب ، مهما غزر تفكيره — بل بتوجيهه . سيجتاز تلك المرحلة من قادة الفكر عندنا من يؤمنون بصدق هذا التوجيه ثم يسايرون خطاه .

وذلك مع تحفظات أبدأ بها لأخلص بعد ذلك الى قيمة هذا الكتاب الخطيرة . وأولها ما ألاحظ من رهبة الحكيم للحياة ، وانطوائه على نفسه . وهو رجل داخلي « لم يتح لي لحظة من لحظات حياتي أن أحزن لحزن الطبيعة وأبتسم لابتسامها ، وذلك لأن ما عندي من أزمت داخلية قد شغل قلبي دائماً عن الطبيعة . إن عيني مصوبتان دائماً الى أعماق قلبي »¹ وهذا في الحق ليس إلا جانباً من ظاهرة عامة عند الحكيم ، فمن البين أن في نفسه شهوة مسيطرة ، هي شهوة الفن ، وهذه الشهوة هي مصدر ما يجد من قلق وشك وآلام . ولقد اتفق أن ألقى بنفسه إلى أوربا ، وهو المرن التفكير ، المفتوح النواذل السلس القياد ، السريع التأثر ، الوديع المزاج ، فإذا بآيات الفنون والآداب تملك عليه أمره ملكاً تاماً فلا يعود يرى غيرها ، وكان في هذا موضع الخطر ، فإن المعرفة غير المباشرة من كتب ومحاضرات ومتاحف لم تلبث أن طغت في نفسه على المعرفة المباشرة . فهو يحدثنا أنه كان يفضل البقاء في باريس مكباً على القراءة والتحصيل على أن يصاحب إخوانه المصريين الى شاطئ بحر أو قمة جبل . وهو يحلل سر إعراضه عن « ساشا » وغيرها — فيما أظن — من فيتات باستغراقه في تغذية نفسه بألوان الفنون . وهكذا تولدت في قلبه رهبة من الحياة التي أصبح يخشى أن تصرفه عن هدفه ، فصدف عن وسائل المعرفة المباشرة من مغامرة في المجتمع ، وسياحة في بقاع الأرض ، وتقليب للبصر في مناظر الجمال والقبح التي نستطيع أن نلاحظها بكل مكان ، إذا استطعنا أن ننزع أنفسنا من انطوائها الداخلي لننشرها في الخارج ، على أن نستردها بعد ذلك ، أوفر غنى وأرهف

(1) ص 256 .

نفاذاً. ولقد كنا نفهم عندئذ أن يتجه الحكيم اتجاها روحيا صوفيا خالصا، ولكنه لم يفعل، وذلك لأن معدن نفسه فيما يبدو لم يخلق للتصوف. الحكيم مفكر. مفكر في الحياة: حياته وحياتنا، ولكن تفكيره لم ينهض على الملاحظة المباشرة. قارن بينه وبين بلزاك مثلاً، تدرك الفرق الواضح لساعتك: بلزاك يفكر بحواسه، أما الحكيم فبعقله، ولا أدل على ذلك من أن تراه يعالج كبرى المسائل الإنسانية علاج من لم تمسه عن قرب. استمع إليه يقول عن الحب، هذا اللفظ الخطير الذي لن يبلبه ابتذال، لأنه جوهر الحياة — جوهر الشباب على الأقل: «يُخيل إلى أن الحب في هذا العالم عضو سوف يتمكن العلم الحديث من بتره واستئصاله دون أن تخسر الإنسانية شيئاً كبيراً»¹ وفي موضع آخر «ولنك لتعرف أن للحب مقاماً كبيراً عندي في الحياة. في كل حياة. وربما كان الحب هو الشيء الوحيد الجميل الذي نعيش به ومن أجله نحن البشر» ما سر هذا التناقص؟ أو ما تراه في صدور الرأيين عن العقل؟ أما الحياة فتسخر من كل ذلك. الحياة لا تعرف الفروض العقلية ومهارة التفكير. الحياة سبل ذو اتجاه واحد.

هذا المنحى العقلي هو ما سبق أن أوضحته في نقدي لبجماليون، وإنه لما يشجيني من توفيق الحكيم أن روحه المدركة قد رأت ما رأيت وعبرت عنه في قوة ووضوح «صدق يا أندريه في قولك إني أصلح أن أكون رياضياً، وإن أفكاري وتصرفاتي تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية. هذا صحيح، ولا أدري كيف اهتديت إلى ذلك! أنا مع الأسف كذلك. وهذا ما سوف يهدم كل عمل مسرحي أو فني أحاول إنشائه، إن إسقاطي الحياة والعواطف كما هي، وكما يراها ويحسها دهاء الناس، وركوني إلى الطريقة الرياضية في تعريف أفكارى وتأملاتي لمصيبة كبرى. وإليك دليل آخر في قطعة «الحلم» التي أرسلتها إليك. إنك ولا شك لم تجد فيها أي صورة تنطبق على الحياة وعواطف الحياة. ولكنك قد وجدت

متمشية مع العقل والمنطق الذي تقتضيه فروض خاصة أنشأتها أنا في البداية. تلك هي الرياضة: فرض وعقل ومنطق. التصوير الحديث أخرج من حسابه العواطف البشرية وجعل أساسه الهندسة والمنطق العقلي الواعي وغير الواعي، والموسيقى الحديثة أيضاً. . يا للبلاء! إني أحب الفن الحديث وأقلده أحياناً وأخشاه وأخشى منه على نفسي. . . »¹

ودع عنك شك الكاتب في قيمة ما عمل ، فهذا الشك لا تعرفه غير النفوس الكبيرة . ودع عنك جهره بهذا الشك ، فذلك ما لا يستطيعه إلا الناجحون ، ثم انظر معي إلى نمو الروح الهندسية esprit de geometrie ، كما يسميها بسكال ، عند كاتبنا ، وطغيانها على ما يسميه نفس الكاتب الفرنسي « روح الدقة » esprit finesse ، ثم ابحث عن أسباب ذلك؛ أو ما ترى أن سيطرة الشهوة العقلية — شهوة المعرفة غير المباشرة — وما استتبع ذلك من انصرافه عن الحياة ، وضيقه بها كما تشهد الصحف التي يرم فيها الكاتب من احتكاكه بالمجرمين في حياته القضائية — كانت من أهم الأسباب الموجهة ؟ الحكيم سجين نفسه . سجين عقله .

ولقد حاول كاتبنا الذكي أن يرى في بنائه لموضوعه وتصريفه للحوار أسلوبه الخاص ، ولكننا نلاحظ ما سبق أن وضحناه ، وهو أن بناءه لقصصه ومسرحياته رائده دائماً الفكر ، والحياة لسوء الحظ أشد نفوراً من أن تنطوي تحت خط من خطوط العقل . والشخصية الروائية — مهما آمنا بالجبر الداخلي لا بد ممزقة — في الحياة — كل منهج مرسوم . أو لا ترى إلى كاتب كدستيوفسكي كيف تتدفق بعض رواياته — « العبيط » مثلاً — كما يتدفق سيل الحياة لا يحده شاطئ ولا يسجنه مهد . والحكيم كرجل تفكير لم يعد يرى للصورة جمالا يعتد به ، فاللغة عنده « أداة سيرة لنقل الأفكار النبيلة »² والأسلوب عنده هو روح الكاتب وشخصيته ومنهجه في التأليف وهذا حق ولكنه ليس كل الحق ، فهناك أيضاً فن العبارة . وما ينبغي أن

(1) ص 55 ، 56

(2) ص 216 .

تدفعنا ثورتنا المشروعة على أدب اللفظ الذي أفسد حياتنا الروحية قروناً طويلة إلى تحطيم ذلك الفن ، فالسجع والتكلف الأجوف كما عهدناهما لا يقدحان في المبدأ العام الذي تنهض على أساسه جميع الفنون وأعني به فن الأداء . ونحن لا نقول ، كما قال مذهب من المذاهب الحديثة ، إن اللغة كمقاطع الرخام يصاغ منها الأدب كما تنحت التماثيل ، ولكننا نؤمن ، ويجب أن نؤمن ، أن الكثير من الأفكار الرائعة والأحاسيس العميقة تفقد من جمالها ، إن لم تفقده كله ، إذا عريت عن جمال الصورة ، بل إن التفكير والإحساس كثيراً ما يضيعان إذا عجزنا عن إسكانها اللفظ الدال . وكم من كاتب يحدثنا عن موضع الصعوبة في الخلق الفني الإنساني فنجد في الاحتياال على الفكر أو الإحساس حتى يطمئن إلى اللفظ . وليس من شك في أن سر الخلود في الكثير من عيون الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة . ولا أدل على ما نقول من استحالة ترجمة الشعر الخالص ؟

وهكذا نستطيع أن نجمل التحفظات التي نراها:

- 1- عدم الإمعان في الحياة طلباً للمعرفة المباشرة .
- 2- شدة وطأة التفكير الرياضي وعدم تنمية روح الدقة التي ترى التفاصيل والمفارقات وتحرص عليها لدلالاتها الإنسانية لا لتأييدها لفكرة عامة أو اتجاه مسيطر .
- 3 - عدم الإيمان بجمال الصياغة والشكل Le culte de la forme مع أنه إيمان بالجمال المطلق ، ولندكر قول أفلاطون: « لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها جميع الناس » .

هذه هي مواضع نقدي للكاتب وصاحب الكتاب . حرصت على البدء بها لأنني أقدر مبلغ الأثر الذي سيحدثه هذا الكتاب في النفوس ، كما

(1) أريد أن ألفت النظر إلى أنني أناقش هنا رأي الكاتب في قيمة فن العبارة . وليس معنى هذا أنه ليس للحكيم أسلوب تعبيرى ، فهذه مسألة أخرى .

أقدر قوة كاتبه ، وقد خشيت أن يحتاج المؤلف القراء فيما هو محق فيه وغير محق . ولا شك أن القارئ عندما يقرأ الكتاب — وهذا ما أرجوه أن يفعله — سيحس بإيمان كاتبه إيماناً لا يدفع ، إيماناً مخلصاً من نفس مخلصه . ثم كم فيه من ضياء ! كم فيه من فهم عميق سليم لمعنى الثقافة الإنسانية !

هذا الكتاب سيمثل ، كما قلت ، مرحلة من مراحل حياتنا الروحية والثقافية . وذلك ما سأبينه . وأما ما سبق فلست أتجه به لغير ملكة النقد عند القارئ . وهناك ملكة أخرى هي التي أدعو القارئ إلى أن يتناول بها هذا الكتاب ؛ تلك هي ملكة الفهم بل ملكة المشاركة في الحس والإيمان .

(2)

« قد تسألني أليس في مصر طبقة من المستنيرين ؟ نعم في مصر بيئة مستنيرة ، فيها كثيرون عاشوا في أوروبا وعرفوا الثقافة الأوروبية وفيهم من يعرف الفن الأوروبي ويتكلم عن المصورين والتصوير ، ومن يتكلم عن برامس وباخ وهاندل ولكن من النادر أن تجد بين هؤلاء من عرف أن الثقافة العقلية الحقيقية شيء والكلام فيها شيء آخر ، وقليل من هؤلاء من أدرك أن الثقافة العقلية وحدها ليست كل شيء . الثقافة الكاملة شيء أوسع من ذلك بكثير . إن هؤلاء المتكلمين في الموسيقى والتصوير والفنون يعرفونها برؤوسهم ولا يدركونها بحواسهم . إن المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفة ، بل الاحساس والتذوق والتغذي بمختلف الفنون . ما قيمة الكلام عن بيتهوفن إذا كانت أعماله لا تهز نفسك هزاً ؟ وما معنى الحديث عن رفايل ، أو فلمنج أو روبانس أو بوتشيلي إذا كانت صورهم لا تعمر رؤوسنا ليل نهار ، وتحديث ألوانهم وأصباغهم في نفوسنا الأحداث ؟ الثقافة ليست كلاماً غملاً به الرؤوس ، ولكنها يقظة الملكات كلها والحواس . إذا سلمت بقولي هذا فلا أبالغ إذا قلت لك أنه ليس في مصر عدد أصابع اليدين من المثقفين . . » (ص 123) .

هذه الحقائق الكبيرة هي الدرس النهائي الذي تتمخض عنه « زهرة العمر ». ولكي ندرك معناه البعيد يجب أن نحدد المرحلة التي وصلنا إليها اليوم ، وأن نتبين العناصر المكونة لثقافتنا الحالية والأمر واضح ، فهناك منبعان كبيران لتفكيرنا الحالي ، بل لحياتنا الروحية كلها .

أما المنبع الأول فهو بعثنا لثقافة العرب في عصورها الأولى ، فمصر المعاصرة ليست استمراراً لمصر الإسلامية . وهذا أمر لا يحتاج إلى دليل ؛ فأجيالنا الناشئة أكثر معرفة وتغذية اليوم بامرئ القيس وجريز والبحري مثلاً منها بالبوصيري والبهاء زهير وابن نباتة المصري ؛ ونحن أكثر قراءة للأغاني والأمالى منا لنهاية الأرب أو صبح الأعشى . نعم إن مصر الإسلامية قد آوت الثقافة العربية يوم فرت من وجه المغول . ولكنها كانت ثقافة فاترة منحلة سطحية . ولقد كان في ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما زاد تلك الثقافة ضعفاً ، حتى أصبحت إما دراسات وحواشي وتعليقات وتصانيف ، أو أدباً إنشائياً متكلفاً لفظياً لا تدب فيه الحياة إلا بمقدار . والذي لا شك فيه أننا لم ننتعش إلا عندما بدأت حركة البعث للقديم ، ولعل البارودي أن يكون أول ثمرة لذلك البعث إن لم يكن رائده بمختراته وديوانه وذلك في مجال اللغة وفن الشعر . كما أن جمال الدين الأفغاني ، والشيخ محمد عبده قد جددا من شباب الاسلام بدعوتها إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التي كانت قد أوشت أن تقضي على حياتنا الروحية . لقد حدث في مصر في النصف الأخير من القرن التاسع عشر . ما يشبه إلى حد ما حركة البعث العلمي التي ازدهرت بأوروبا في القرن التاسع عشر ، حدث رجوع إلى القديم وبعث له . وكما أحيا الأوربيون تراث روما وآثينا كذلك أخذنا نحن نحى تراث مكة والمدينة ودمشق وبغداد . وكذلك الأمر في المجال الروحي ، فحركة جمال الدين الأفغاني والأستاذ الإمام قد صدرت عن روح شديدة الشبه بالروح التي صدر عنها لوثر وكلفن وزونجلي . هذا هو المنبع الأول نشير إليه ولكنه ليس موضع حديثنا اليوم .

ولمّا نريد أن نتمهل عند المنبع الثاني الذي ينقلنا كتاب الحكيم إلى مرحلة جديدة من مراحل ، ونعني به المنبع الأوروبي الغربي . والملاحظ في تاريخنا الطويل أن مصر كانت بؤرة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من 330 ق م إلى 640 م) أعني مدة البطالسة والرومان وبيزنطة ، وهذا زمن طويل حتى في حياة الأمم . ومن المعلوم أنه خلال تلك المدة كلها كانت لغة الثقافة والإدارة هي اللغة الإغريقية . وأن اللغة اللاتينية لم تستعمل إلا في الجيش ومراسلات الحاكم مع الإمبراطور أيام الحكم الروماني ، ولقد كان لنا أن ننتظر انتشار الثقافة الإغريقية بمصر بين المصريين ، ومع ذلك فإن شيئاً من هذا لم يحدث ، فمصر لم تصبح إغريقية في يوم ما كما أصبحت فيما بعد عربية بسرعة مذهشة ، فلقد ظل المصريون بعيدين عن الإغريق ، ظلوا يتكلمون اللغة المصرية ويكتبون الكتابة الديموطيقية ، كما ظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة ، وهم لم يتخلوا عن شيء من خصائصهم الروحية إلا أمام المسيحية . ولا غرابة في ذلك ، فلقد كان الشعب المصري طوال هذا الزمن في بؤس مادي وبؤس روحي بالغ الفقر ، ولقد كان المصريون ييغضون الإغريق والرومان قدر بغض هؤلاء لهم ، ولم يحدث قط أن امتزج الشعبان كما امتزج المصريون والعرب فيما بعد .

وفي الحق إنها لظاهرة عجيبة ، فالف عام كانت كفيلة بأن تبذر بدور الثقافة اليونانية في بلادنا ، ولكننا لا نجد أثراً لتلك البدور ، ولقد انقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر ، وإذا بنا نرى الدواوين تعرب بعد ستة وستين عاماً فقط من هذا الفتح ، وسرعان ما اختفت اللغة الإغريقية بل واللغة المصرية ، وأصبحت مصر بلداً عربياً وإسلامياً . ولكنه إذا كانت مصر لم تتأثر باللغة الإغريقية عن طريق مباشر ، فلماذا لا ريب قد ورثت هذا الأثر فيما ورثت من ثقافة الغرب . ومن المعلوم أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها ، بل وغوها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى .

ورثت مصر إذن الفلسفة الإغريقية مع ما ورثت من تراث عربي ، ولكنها لم تضاف إلى هذا التراث خلقاً جديداً يعتد به . فليس لدينا فلاسفة مصريون نذكرهم مع الفارابي أو ابن رشد أو الغزالي .

والأمر في الأدب كالأمر في الفلسفة ، فأدبنا المصري العربي قد انفصل عن التفكير الانساني ، بل والحياة الانسانية بمعناها العميق .

ولقد استمرت تلك الحالة إلى سنة 1798 ، وتلك سنة خطيرة في تاريخنا السياسي والروحي معاً ، وذلك لأننا خرجنا فيها عن وحدتنا وابتدأنا نتصل بأوروبا ونفتح نوافذنا على العالم الحي . لقد كان للحملة الفرنسية في حياتنا من هذه الناحية أبلغ الأثر . ولا شك أنها كانت من الأسباب التي وجهت نظر محمد علي إلى الغرب عامة وفرنسا بنوع خاص ، فأوفد إليها البعثات ، وكانت حركة مباركة في الترجمة نهض بها رفاعة الطهطاوي وتلاميذه في مدرسة الألسن ؛ ولقد استمرت تلك الحركة إلى يومنا هذا ، بل لعلها أخذت في التزايد ، كما انتشرت معرفة اللغات الأجنبية بيننا حتى رأينا من شعرائنا وكتابنا من يجيدها كشوقي وإسماعيل صبري وغيرهما ؛ ولكنه بالرغم من ذلك لم تتغير حياتنا الروحية الثقافية حتى السنوات الأخيرة تغيراً يذكر ، والسبب في ذلك هو أن اتصالنا بأوروبا قد تم على نحو ما اتصل العباسيون بالثقافة الاغريقية ، فالذي استطعنا أخذه إنما هو التفكير الأوروبي ، وأما الأدب وغيره من الفنون فذلك ما لم نستطع أن نتمثله . والذي لا شك فيه أن التفكير المجرد لا يكفي لأن يكون منبعاً لثقافة جديدة دائمة التدفق . والأدب والفن على العكس من ذلك خليقان بأن يفجرا في النفس ينابيع جديدة ، وذلك لأن تمثيلها معناه تمثل نوع جديد من الحياة ، وليس أدل على ذلك مما نجده من صعوبة في ذلك التمثل . « ونحن على ثقة من أن العباسيين لو أنهم استطاعوا نقل الأدب اليوناني وهضمه لتغير التاريخ الثقافي للعرب ، ولكن كيف كانوا يستطيعون ذلك . وهم لم يقووا على غير أرسطو من الفلاسفة ؟! فأفلاطون نفسه لم يعرفه معرفة عميقة ، وذلك لسبب بين هو أن فلسفة

أفلاطون فلسفة حيوية شعرية من دعائمها الصور والأساطير ، وتلك أشياء كانت بعيدة عن محيط العرب العقلي والشعوري . وأما أرسطو فيمثل الروح الرياضية ، روح التفكير المجرد الذي يستطيع كل عقل أن يدركه . ونحن في عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوروبي أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير ، وذلك لأن الفكرة التي تبني على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحل متعثرة في فتات المنطق ، وإنما التفكير الخصب هو الذي نستمد من الحياة وبنيه على الواقع . وعلى هذا لا يكون لنا بد إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نغير من مقومات تلك الحياة واتجاهاتها وقيمتها ، وهذا لن يكون إلا إذا تغذينا بالآداب والفنون الأوروبية من تصوير ونحت وموسيقى .

هذا الغذاء الروحي الجديد هو ما يدعوننا إليه توفيق الحكيم في « زهرة العمر » ، وهو بهذا يدعوننا إلى مرحلة جديدة من مراحل حياتنا الروحية . ونحن لا ريب ندرك ما في هذا من مشقة ، فثمة طبائع متأصلة وعادات راسخة واتجاهات نفسية عميقة تنهض في سبيل تلك الدعوة .

ونحن لا نجهل أيضاً أن كافة النفوس ليست في مرونة نفس الحكيم وغيره من النفر القليل الذين أفادوا من اقامتهم بأوروبا إفادة حقيقية . ومن حولنا عشرات منهم بل مئات ممن قضوا السنوات الطوال بالغرب ، ثم عادوا ، وقد تكون برؤوسهم نظريات كثيرة وآراء لا تحصى ، ولكنهم لم يتمثلوا الحياة الأوروبية والإحساس الأوروبي والثقافة الأوروبية بمعناها الصحيح . هذه كلها صعوبات لا شك فيها ، ولكننا مع ذلك غير يائسين من الوصول إلى حالة خير من حالتنا الراهنة ؛ وأنا على تمام الثقة من أن كتاب الحكيم سيثير في نفوس قرائه تشوقاً حاراً للثقافة الحقيقية ، وبخاصة في نفوس الشباب الذين لا يزالون في دور التكوين ، وهذا هو سر انشراح صدري للكتاب .

والذي أحرص عليه في خاتمة هذا النقد هو ألا يضيق القارئ نفساً بما يحس من تبرم الكاتب بحياتنا المصرية الراهنة ، فتلك حالة نفسية قد يصعب فهمها على من لم ينفذ من الثقافة الأوروبية إلى مثل ما نفذ إليه الحكيم . ولكنني أؤكد عن خبرة أن تبرم الحكيم له ما يبرره . وما ينبغي أن نطلبه إلى الكاتب إنما هو الإخلاص والإيمان بما يقول إيماناً قلبياً .
والحكيم هو ذلك الكاتب .

الأدب الميموس (أدب الميموس)

الأدب المهemos

١ - الشعر المهemos

« أخي » ميخائيل نعيمة

أظن أنه قد حان الحين لنوضح ما نبغي من تلك الألفاظ العامة التي كثرناها غير مرة طالبين إلى شعرائنا وكتابتنا أن يأخذوا بها إذا أرادوا أن يمسون نفوسنا . نريد أدباً مهemosاً أليفاً إنسانياً ، وها نحن اليوم نعرض نموذجاً له .

الهمس في الشعر ليس معناه الضعف ، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمت حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب . الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة ، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجده ، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل ، وإنما هي غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد . الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية ، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به ، فيثير فؤادك ، ولو كان موضوع حديثه ملاسبات لا تمت إليك بسبب .

دعنا ننظر في « أخي » قصيدة ميخائيل نعيمة ، فعنده سنجد ما نريد ، كنوزاً لا مثيل لها في لغتنا ، كنوزاً تثبت في المقارنة لأروع شعر أروبي . قصيدة وطنية قيلت في أواخر الحرب الماضية أو بعدها ، فهي إذاً ما نسميه أدب الملاسبات الذي كثيراً ما نتناقص في إمكان اعتباره أدباً خالداً أم لا ، وفي فنائه بانقضاء ظروفه أم بقاءه بعدها ، بل وفي طبيعة هذا اللقاء

أهو على نحو ما تبقى الوثائق التاريخية مغبرة في دار المحفوظات أم كأدب دائم الحياة دائم الهز للنفوس .

أخي! إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل أركع صامتاً مثل بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا

نفس مرسل وموسيقى متصلة ، فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمها ، وفي هذا ما يشبع النفس . ألا ترى كيف يُعَدُّكَ للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها! . إذا ضج الغربي بأعماله وقدس موته وعظم أبطاله ، فلا تهزج للمنتصر ، ولا تشمت بالمنهزم لأنه لا فضل لك في هذا ولا ذاك ، وما أنت بشيء ، وأنت أحق بأن تحزن ، وأجدر بأن ينخس قلبك فترقع صامتاً لتبكي موتاك . أي ألفة في الجو ، وأي قوة في إعداده؟

« أخي! » فانا إذا شريكه في الإنسانية ، وأنا قريب منه وهو قريب مني ومتى قربت استطاع أن يهمس لأنني سأسمعه ، وسيشعني صوته الرقيق القوي المباشر ، وهو ينقل إليّ قوة إحساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذي يستنفذ الإحساس « إن ضج غربي بأعماله » والضحج لفظ بالغ القوة لجرس حروفه وقوة إيحاءاته ، وهو يضحج « بأعماله » لا « بالمبالغات الكاذبة الغربي » يقدس ذكر من ماتوا « وهذه ألفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية . فيها قدسية الدين فيها نبل الوفاء فيها جلال الموت . مشاعر شتى تجتمع إلى النفس ثروة رائعة . وهو « يعظم بطش أبطاله » . أي قوة في تتابع هذه الحروف المطبقة طاء ثم طاء وطاء . أعد هذه الجملة على سمعك ثم انصت إلى قوتها التي تملأ فمك كما تملأ الأذن . ثم إن التعظيم غير التحية أو التبجيل ، والبطش غير الشجاعة أو الإقدام . البطش شيء يصعق وهو يدعوني إلى « ألا أهزج لمن سادوا » والهزج غير الفرح الهزج غناء ،

والسيادة لفظ حبيب إلى النفس مثال تهفو إليه ، ولهذا فهو يحركها وله فيها أصدقاء مدوية « ولا تشمت بمن دانا » والشهامة شعور خسيس تركز في هذا اللفظ لكثرة مروره بنفوسنا جميعاً ، لفظ يحمل شحنة من الإحساس . وما أحقرها شهامة تلك التي نستشعرها لمن دان ! نعم ما أحقر أن نشمت من جثة هامدة ! بل مالي أضعف من قوة الشاعر وفي قوله : « من دانا » ما يثيرني فوق ما تثيرني الجثث والأشلاء ؟ لأن « من دانا » قد ذل والذل أشق على النفس من الموت ، والموت كرامة إذا لم يكن بد من الهوان .

ليس لي إذا أن أهزج لمن ساد ، أو أن أشمت بمن دان ، وإنما علي أن أركع مثل الشاعر . صامتاً بقلب خاشع . دام . لبكي حظ موتانا . وهذه نغمت دينية ، ونحن بشر نستطيع أقلامنا أو ألسنتنا أو عقولنا أن تهذي كما تشاء ، وأما قلوبنا فمؤمنة ، واللهفة إلى الله لا تكاد تفارقنا حتى نعود إليها ، وبخاصة إذا قست علينا الحياة أو قسوننا نحن على أنفسنا . وما نحن اليوم يقودنا الألم إلى كنف الله . الغربي يقدر ذكر موته ويعظم بطش أبطاله ، فما لي أنا أهزج لمن ساد وأشمت بمن دان وما أنا بشيء ؟ وإنه لعزيز على كل نفس ألا تكون شيئاً ، وما أخلقني عندئذ أن ألتبس رحمة ربي أنا وأخي الذي يجمعي به الألم الانساني المشترك ، ذلك الذي لا يعرف وطناً ولا قومية . ونحن سنركع صامتين خاشعة قلوبنا الدامية . أنصت إلى كل هذه الكلمات ! أنصت إليها واستشعر جلالها استشعره بقلبك ثم تصور الصورة وما فيها من جمال التصوف ورهبة الدين ونبل الخشوع الصامت الدامي . سنركع صامتين لأن الله سيعمر قلوبنا وقد خلت إلا منه . صامتين لأن خشوع الموت سيملاً نارها وهو بعد موت قد حرم حتى العزاء . موت يدمي القلوب ويعقد اللسان لأن إخواننا لم يصيبوا مجداً ولا رفعوا للوطن ذكراً . الموت محنة فكيف به إذا لم يخلف عزاء . كيف به إذا لم يرفع من قلب أو يخلد أثراً . تعال إذن نبك حظ موتانا . حظهم المؤلم التعس المحزن .

هذا هو الشعر الذي لا أعرف كيف أصفه ، فيه غنى صادر عما تحمل

الألفاظ من إحساسات دقيقة صادقة قريبة من نفوسنا أليفة إليها إحساسات ركزناها منذ أجيال . عزة الغربي المجاهد الشجاع اليقظ . ثم المنا وقد أصبحنا لا نجد أمامنا سوى الركوع خاشعين والبكاء في صمت على إخواننا المهدرين: وتزأج المشاعر المختلفة فتزداد قوة . أو لا ترى كيف أن ضجيج الغربي بأعماله وتقديسه لذكر موته وتعظيمه لبطش أبطاله قد زاد من حزننا مرارة ؟ وأخيرا فيه الموسيقى : الشعر من « الوافر » ولكنه متصل باتصال الاحساس حتى لا أكاد أرى في ذلك الايقاع rythme الذي يفسد الكثير من موسيقى شعرنا عندما تستقل الأبيات : موسيقاه مما يسميه الأوروبيون ترنيدا melodie وفي هذا ما يماشي الحزن المتصل والألم الخشوع :

أخي إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك في أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

وها نحن من جديد أنا وأخي ، نشهد الجندي يعود إلى أوطانه ، ومن اغترب يعرف معنى هذه العودة ، فما بالك إذا كانت عودة تستنقذك من مخالب الموت ؟ والجندي يعود مكلا بعزة النصر ، فيلقى جسمه « المنهوك » في « أحضان خلانه » . لست أدري ما مصدر التأثير في البيت ، أهو في هذه المئات الثلاث : « منهوك » . « أحضان » « خلان » التي تروحي بالتأسي والراحة والحنان ، أم هو في إلقاء المنهوك جسمه بين أحضان خلانه ؟ جسم منهوك « يلقى » بين الأحضان . أي صدق في العبارة ، وأي صدق في التأثير ؟ ثم أي تجسيم للصورة التي نكاد نراها ؟ وأما نحن فسنعود إلى الحرب منهوكين ، كما يعود كل الجندي ، ولكننا لن نلقى خلانا تتلقانا أحضانهم ، وأنت لنا بهم والجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم سوى أشباح موتانا ؟ أبعد هذا نختلف في حقيقة الشعر ، ونروح

نهدي بفحولة العبارة وجدة المعاني ، وإشراق الديباجة ؟ أبعد هذا نتخبط في معنى الأدب ، فيذهب البعض إلى أنه الحث على مكارم الأخلاق والعدل الاجتماعي وإصلاح النظم ، ويذهب آخرون إلى أنه الأفكار العظيمة والتفكير الكبير والصنعة المدهشة والأسلوب الفني!!

أخي! إن عاد يحرق أرضه الفلاح أو يزرع
ويبني بعد طول الهجر كوخاً هذه المدفع
فقد جفت سواقينا وهذ الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضينا
سوى أجياف موتانا

أي بساطة في التصوير؟ وأي قرب من واقع الحياة ، تلك التي تعضني وتعصك: حياة الفلاح الذي يحرق ويزرع بعد أن يبني « كوخه » من جديد؛ وأما نحن فقد « جفت سواقينا »! عبارة ساذجة ، ولكن كم لها في النفس من أثر . سواقينا التي ألفناها . سواقينا العزيزة التي خلفها لنا الآباء . ولقد « هذّ الذل مأوانا » ثلاثة ألفاظ قوية نافذة جبارة ، لا تستطيع أن تستبدل بأي منها غيره دون أن تفسد الشعر وتذهب بقوته « هذّ الذل مأوانا » فهو لم يهدمه والهدم شيء مبتذل . « هذّ » لفظ موجز مركز موح مصور . وهو قد هذ مأوانا ، فلم يهد بيتنا ولا دارنا ولا منزلنا ولا قريتنا بل ولا وطننا . هذّ مأوانا الذي نحتمي به ونستر خلف جدراننا آلامنا . ثم ما الذي هذّ هذا المأوى ؟ إن الحرب لم تهده ، وإلا لبنيناه من جديد كما سيبني فلاح الغرب كوخه هذّ الذلّ ، لفظ دال ثقيل ، ثقيل كالصخر . لفظ بغض خفيف مثير ، هذّ الذل مأوانا ، ولم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضينا غير أجياف موتانا ، وما آله من غرس! تلك الجثث الهامدة ، التي ترقد تحت التراب في غير مجد ولا عزاء .

أخي! قد تم مالو لم نشأه نحن ما تما
وقد عمّ البلاء ولو أردنا نحن ما عما

فلا تندب فأذن الغير لا تصغي لشكوانا
بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرفش والمعول
نواري فيه مواتانا

ودع عنك ما في قوله « تم ما لولم » فهذه أربعة أو خمسة مقاطع متلاحقة منفصلة كثيرة الميات صعبة المنطق في انسجام ثم انظر فيما دون ذلك « فالبلاء قد عم » ، ألفاظ قوية تعبر عن إحساس قوي ، وما ينبغي لنا أن نندب وإلا أضفنا الحمق إلى الألم ، ومتى أنصتت أذن الغير إلى شكوى الناس وبخاصة إذا كان هؤلاء الناس ممن لا يهمهم أمرنا ؟ وإذا فليس لي إلا أن آخذ الرفش والمعول ، وأن أتبع أخي الذي يدعوني في أسى إلى أن نواري مواتانا . من منا لا يرى هذه الصورة المحزنة ؟ من منا لا يحس بدعوة الأخ لأخيه كي يتبعه وقد سار إلى الجثث الملقاة بالعراء في خطى متناقلة ، معوله على كتفه وأخوه من خلفه واجم النفس حزين الفؤاد ؟ .

والشاعر لا يكتفي بالأموات بل يهم بضم الأحياء إليهم ، وقد تها الجوى وحيت الأنفاس فإذا به في القمة ، وثأقي القصيدة وحدة موسيقية نفسية تنتظم مقطوعات موحدة ما يزال بعضها يكمل البعض ، وتنمو بنمو الإحساس المتصاعد إلى الاشباع حتى تستقر نفس الشاعر :

أخي ! من نحن . لا وطن ولا أهل ولا نجار
إذا نمنا ، إذا قمنا ، ردانا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بمواتانا
فهاث الرفش واتبعني لنحفر خندقاً آخر
نواري فيه أحيانا

وهذه هي المقطوعة الأخيرة التي بلغت غاية الألم ؛ ولكني لست أدري هل توحى إلى القارئ بما توحى به إلي أم لا ؟ إنني أحس فيها إثارة لهما وتحريراً لمعانى العزة في نفسي . فأننا لا أو من بأن الدنيا قد خمت بنا كما

خمت بموتانا ، وأنا لا أرضى أن أوارى التراب حيا . إن في هذه النغمات ما يلهب وطنيتي بل إنسانيتي وهكذا تنتهي القصيدة إلى هذا الدرس النبيل . والشاعر بعد لم يعِظْ ولم يَشُدْ بالوطنية ، ولا دعاني إلى شيء من تلك المعاني الضخمة التي نشدق بها ، وإنما أشعري ببؤسي و « مالي وطن ولا أهل ولا جار » وما أرتدي إن نمت أو قمت غير رداء الخزي والعار . لقد هم الشاعر بأن يدفني حياً ، فنفرت عزتي وهاجت جشوني . إنني أقوى نفساً وأعز جانباً ، وأحمى شجاعة وإن كنت قد أدركت بؤسي ، بل ربما لأنني قد أدركت مدى ذلك البؤس .

والآن أليس هذا هو الشعر المهموس الذي ندعو إليه ، أليس هذا هو الشعر الإنساني الذي نهتز لنغماته . إن بينه وبين الكثير من شعراء مصر قرونا ، وإنه لمن الظلم أن يرتفع بعد ذلك صوت يحاول أن ينكر على هؤلاء الشعراء ، نعيمة وإخوانه بالمهجر ، أنهم هم الآن شعراء اللغة العربية ، وأن شعرهم هو الذي سيصيب الخلود .

« يانفس » لنسيب عريضة

حاولنا أن ندل على ما في قصيدة ميخائيل نعيمة « أخي » من عناصر إنسانية نعتقد أنها كفيلة بأن تضمن لها الخلود بين الناس كافة رغم ما قيلت فيه من ملاسبات خاصة . وها هي قصيدة أخرى لنسيب عريضة نحللها ، لأنها تحرك عدة مسائل لا بد من أن نجلوها بضرب المثل: منها الغموض والوضوح ، ومنها مشكلة العبارة وما يأخذها البعض ظلاماً على شعراء المهجر من هلهلة النسيج ؛ ثم إن فيها إشارات كثيرة إلى نظريات فلسفية معروفة ، ومع ذلك استطاع الشاعر بقوة إحساسه وروعة صوره أن ينجو بها عن استواء الأفكار المجردة ، وأخيراً فيها ما يمكننا من معالجة العناصر الموسيقية في الشعر العربي وكيفية استخدامها .

القصيدة حديث يخاطب به الشاعر نفسه:

يا نفس مالك والأنين ؟ تتألين وتؤلين !!
عذبت قلبي بالحنين وكتمته ما تقصدين

وها نحن منذ المقطوعة الأولى في جو شعري وننظر في السؤال « يا نفس مالك والأنين ؟ » ، فلا ندري أهو عتاب أم لوم أم شفقة ! وهي تتألم وتؤلّم على نحو لا نعلمه ، ولكننا نحس بصدق الشاعر ، وهي تعذب القلب بالحنين وتكتمه ما تقصد ، حنين إلى المجهول . ومن عجب أن تكتم النفس ما تجهل ! ثم هل هي غير القلب ؟ هل هي تعارضه ؟ أسئلة لا محل للإلقائها ، وما يجوز أن نبحت لها عن حلول توضحها ، وإلا ضاع جمال الشعر . حالة نفسية غامضة لا نستطيع إدراكها بعقولنا ، لأنها أعمق من أن نتجلى وأغنى من أن تنثر . نفس تشع .

قد نام أزياب الغرام وتدثروا لحف السلام
وأبيت يا نفس المنام أفأنت وحدك تشعرين
الليل مر على سواك أفما دهاهم ما دهاك
فلم التمرد به والعراك ؟ ماسور جسمي بالمتين

وبذا نسير إلى قلب الفكرة الفلسفية التي ترى الجسم سجناً للنفس : فكرة إغريقية قديمة ، ومع هذا تكسبها الحركة خفة الشعر ، « الليل مر على سواك » تقرير يعقبه « أفما دهاهم ما دهاك » استفهام لا نستطيع أن ندرك معناه ، وإن كان في السؤال الآخر : « فلم التمرد والعراك » ما يشعر بأنه إنكاري . وأخيراً تأتي القافلة « ماسور جسمي بالمتين » منفية مؤكدة في قمة يقف عندها النفس ويطمئن السيل الموسيقي . وهكذا بالمرور من الخبر إلى الإنشاء ثم العودة إلى الخبر ، قد استطاع الشاعر أن يخلق تلك الحركة التي تحاكي ما بنفسه من اضطراب .

وتنصت إلى الموسيقى ، فإذا هي أجهل ما في القصيدة . وفي الحق أن شعراء المهجر قد جددوا موسيقى الشعر العربي تجديدًا يستحق أن نطيل

فيه النظر . ونحن الآن إزاء بحر تقليدي (مجزوء الكامل) ، ولكن أنظر كيف استخدمه الشاعر ، فالوحدة لم تعد البيت بل المقطوعة (قدم نام . . . شعرين) ، وفي كل مقطوعة نجد أربعة أشطر ، الثلاثة الأولى يقفي بعضها البعض ؛ وأما الشطر الرابع الذي نسميه « القافلة » فيقفي القوافل الأخرى ، وعلى هذا النحو تطرد القصيدة . كل وحدة تتكون إذاً من ثنائي تفاعيل تسيل إلى أن توقفها القافلة النونية الساكنة ، ثم تعود فتستأنف سيرها في المقطوعة التالية إلى أن تقف . . . وكان من دقة إحساس الشاعر أن وقع على الكامل المتساوي التفاعيل ، وذلك لأن الإضمار (إسكان الثاني المتحرك) ليس في الحقيقة زحافاً ، وهو لا ينقص شيئاً من كم التفعيلة ، وإنما يستبدل مقطعين قصيرين (متفاعلين) بمقطع واحد مغلق (متفاعلين) يبلغ في الكم مبلغ المقطعين الآخرين ، وبهذا لا يتغير في التفعيلة المزخفة غير الإيقاع بسبب التسكين ، وأما طول التفعيلة فيظل ثابتاً ، وإذا ذكرنا أن الإضمار هو الزحاف الكثير الدخول على الكامل ، وأن الطي (حذف الرابع الساكن) لا يكاد يجتمع إلى الإضمار إلا في التفعيلة الأولى من الشطر الثاني ، وأنه في تلك الحالة يغلب أن يعوضه الترفيل (زيادة مقطع في تفعيلة القافية) إذا ذكرنا كل ذلك أدركنا أن هذا البحر من البحور المتساوية التفاعيل على نحو مطرد . والكامل والوافر هما البحران الوحيدان اللذان تنطبق عليهما تلك الصفة ، ولربما كان في ذلك سبب لتسمية الخليل لهما بهذين الإسمين . ونضيف أننا لم نعثر بطي في القصيدة التي ندرسها الآن ، وإذا صحت ملاحظتنا وضع السر في إجماع هذا الوزن بالإطراد ، وكل اطراد يلائم الإضناء والخيرة اللذين يزيدهما وضوحاً طول المقطوعة ، وهي لا تقف عند سكون القافلة إلا لتعود من جديد ، كأموج البحر التي تتحطم تباعاً مرتدة عند صخر الشاطئ؛ وهذا يماشي بناء القصيدة المكونة من فروض متتابعة وموجات نفسية متجددة؛ وهذه وتلك يطول نفسها ويطرد ، ثم تفنى ليعود غيرها إلى الظهور . توفيق رائع إلى الملاءمة بين موسيقى الشعر وموسيقى

الاحساس : بين الصياغة ونفس الشاعر . ثم إن الاطراد هنا لا ينتهي إلى الفقر والاملال كما يحدث أحياناً ، فقد عرف الشاعر كيف يتجنبه بالحركة الشعرية ، ثم بتقسيمه لتفاعيله الثمان إلى أربع وحدات . ثلاث منها تفصل وتجمع بينها القوافي ، ثم يأتي سكون القافلة فيفصل ويجمع بين وحدات القصيدة كلها .

وننظر في اللفظ فتعرض لنا مشكلة طالما أثرناها في مصر هي أخذنا على شعراء المهجر ما نسميه ضعف العربية في الأسلوب ، وهذه تهمة يجب أن نقلع عنها لأنني كلما أمعنت النظر في ألفاظهم وتراكيبهم لم أجد لها مثيلاً في شعرنا الحديث ، من حيث الدقة والقدرة على إثارة الإحساس . نعم قد يخطئون في النحو أو الصرف ، ولكن هذه في نظري أشياء نادرة لها نظائرها عند أكبر الكتاب ، وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يضربون المثل بفلتير في الخطأ في الإملاء . وإنما يعيب الأسلوب عدم التحديد أو العجز عن الإيجاء ، وتلك عيوب لا وجود لها في شعرهم . أما استخدامهم للألفاظ المألوفة ، فلست أرى فيه موضع ضعف بل قوة؛ وذلك لأن الألفاظ المألوفة ، ولا أقول المبتذلة ، هي التي تستطيع في الغالب أن تستنفذ إحساس الشاعر ، كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعي ، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة ، فتحدت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا: فحملت شحنة عاطفية . وهذه صفات من أولى خصائص الأسلوب الشعري ، بل أسلوب الأدب بوجه عام . وها نحن نسمع عريضة يقول: « أفها دهاهم ما دهاك » ، فنذكر « الداهية » التي لها وقع متميز في نفوسنا:

أطلقت نوحك للظلام إياك يسمعك الأنام
فيظن زفرتك النيام بوق النشور ليوم دين
وهذا بلا ريب إسراف في الصور ، لا ننكر أنه قلق ، وأن نغماته أقوى من الهمس ، فيه مبالغة تخرجنا عن الألفة ، ونحن لا نكاد نتصور كيف

يصل نوح النفس إلى أن يكون « بوق النشور ليوم دين » ، ولا نرى ضرورة لهذا العنف في التعبير ، ولكن هذا قليل :

يا نفس مالك في اضراب كفريسة بين الذئاب
هلا رجعت إلى الصواب وبدلت ريك باليقين ؟
أحامة بين الرياح قد ساقها القدر المتاح
فابتل بالمطر الجناح يا نفس مالك ترجفين

أسئلة متدفقة توحى بما في نفس الشاعر من حيرة ، وصور جميلة دالة .
النفس المضطربة كفريسة بين الذئاب . النفس التي ترجف كحمامة بين
الرياح قد بل المطر جناحها . وفي اختيار الألفاظ ذوق دقيق ودليل واضح
على أن الشاعر يعي ما يقول . وهل أدل على تلك الرؤية الشعرية من أن
نراه بعد أن يصف حالات النفس يلتفت إليها فجأة فيخاطبها وكأنها قد
تجسست أمامه فريسة تضطرب بين الذئاب أو حمامة بللها المطر وسط
الرياح .

أو ما لحزنك من براح حتى ولو أزف الصباح
يا ليت شرك لي مباح لاعبي صدى ما قد تعين
والشاعر لا يحس في وضوح بغير حزنه ، وأما السر في ذلك فتراه يتساءل
عنه وهو بعد لا يعلم أتعرفه نفسه أم لا . أو لا تراه يقول : « لاعبي صدى
ما قد تعين » ؟ فهي قد تعي شيئاً وهو — إذا أباحت له سرها — لن
يستطيع أن يعي منه غير الصدى :

أسبتك أرواح القتنام فأرتك ما خلف اللثام
فطمعت فيما لا يرام يا نفس كم ذا تطمحين !!؟

وهنا ندخل في سلسلة من الفروض الشعرية : يريد بها الشاعر أن
يحاول الفهم ، وهو في الحق يكاد يكون يائساً منه ، وإنما هو إحساس
نفس قلقة تطمع فيما لا يرام ، وكأنني بها قد استشرفت يوماً أسرار
الوجود . ثم كم في التفاته « يا نفس كم ذا تطمحين » !!؟ من نفاذ يصل
إلى القلوب :

أصعدت في ركب النزوع حتى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمر بالرجوع أعلى هبوطك تأسفين ؟
وتلك نغمات أفلاطون الشعرية الجميلة يوم حدثنا عن هبوط النفس من
عالم المثل الذي لن تستطيع أن تغالب الحنين إليه . ولكم جرت بذلك
أنفاس الشعراء منذ « هبطت إليك من المحل الأرفع » إلى « الانسان ملك
هوى ، فما يزال يذكر السماء » ، منذ ابن سينا إلى لا مرتين :

أم شاقك الذكر القديم ذكر الحمى قبل السديم
فوقفت في سجن الأديم نحو الحمى تتلفتين

أأضعت فكراً في الفضاء فتبعته فوق الهواء
فأنى وغلغل في العلاء فرجعت ثكلى تنديين

أسلكت في طرق الخيال درباً يقود إلى المحال
فحطمت رحلك عند آل يمتص ري الصادرين

فروض لا شك من تصورات العقل ، ومع ذلك تنجوها الصور من
البرود . فالنفس تطل من سجنها نحو الحمى « متلفتة » في لهفة ، وهي
تخلق في الهواء كمن يبحث عن مفقود لا يجده ، فتعود حزينه « ثكلى
تندب » مسرفة مبتدلة) وهي تسلك في عالم الخيال (طرق لفظة نثرية) ،
درباً يقود إلى المحال ، ثم تحط رحالها عند سراب « يمتص ري
الصادرين » ، وهذه صورة بالغة الجمال والقوة ، فالسراب الذي وصلت
إليه لم يكتف بأن أسفر عن خلاء ، بل سلبها ما تملك وامتنص ريبها ،
فصدرت عنه أشد ظمأ منها عند الورد .

فنسيت قصدك والطلاب ووقفت يذهلك السراب
وهرقت فضلات الوطاب طمعاً بماء تأملين

استقصاء للصورة واستمرار فيها ، وهو مذهب قديم عند كبار الشعراء ، إذ نراه من أهم خصائص شعر هوميروس الذي يشبه البشر بأوراق الخريف في إحدى أغانيه ، فيرى في تساقطها ما يحكي فناءنا ، ثم يتابع التشبيه . فيذكر نهوض الأجيال بعضها في أعقاب بعض كما تخلف الأوراق غيرها . . . وهو واضح عند بعض شعرائنا كذي الرمة الذي يصف إشعال النار فيستقصي المراحل ويتابع الصور ، وكابن الرومي الذي يضرب المثل بوصفه لصانع الرقاقة ومع ذلك فثمة مفارقات ، فوصف ذي الرمة لاشعال النار ، ووصف ابن الرومي لدحو الرقاقة حرص على التفاصيل التي تتمم اللوحة وتكسبها غنى الواقع . وأما استمرار هوميروس أو استمرار عريضة الآن فهو في خدمة الفكرة أو الاحساس ، وهذا أسلوب في الكتابة له جماله :

حتى إذا اشتد الأوام والال أسفر عن ركام
غيت رأسك كالنعام في رمل قلبي تحفرين
وهكذا تأتي الصور الجميلة الدالة ، ينتزعها الشاعر من معطيات حواسه المباشرة ، فتكسو الفكرة بأغشية الشعر ، وتشر أمامنا مناظر يدركها الخيال ، بل تهتز لها النفس .

وننتقل إلى فرض آخر يودعه الشاعر صوراً جديدة :

أعشقت مثلك في السماء أختا تحن إلى اللقاء
فجلست في سجن الرجاء نحو الأعالي تنظرين
وهنا نمس الإغراب ونلمس المعاني البعيدة والصورة المقتسرة « فالجلوس في سجن الرجاء » ليس من الشعر القريب الحبيب إلى النفس . ولكن لنعد عن ذلك إلى ما يليه .

لوحث باليد والرداء لترك لكن لا رجاء
لم تدر أنك في كساء قد حيكت من ماء وطن
وننظر فإذا بالصورة الجميلة المألوفة « لوحث باليد والرداء » تتجسم أمام

أبصارنا ، وبذلك ترفع من سقطة البيت السابق ، وأما الكساء الذي يحاك
من ماء وطن « فصورة بعيدة وأصدق الصور ما كانت ممكنة في الواقع إن
لم تنتزع منه فعلا :

أتحول دونكما حياة لو كان يبلوها الإله
لبكى على بشر براه رحما يصارعها الجنين
وهذا استمرار لفكرة النفس السجينة التي لو بلا الله أمرها لأخذته
بأصحابها الشفقة فبكى. النفس في الجسم تصارعه كالجنين في الرحم .
معنى بعيد وصورة بعيدة وإن لم تخل من قوة .

يا نفس أنت لك الخلود ومصير جسمي للحدود
سيعث عيثك فيه دود فعلام لا تترفين ؟
والآن تنتهي الأفكار الفلسفية وما جرت الشاعر إليه من صور بعضها
قوي موفق وبعضها مقتسر بعيد ، وذلك لما في طبيعة شعر الفكرة من مجازفة
خطرة لم يسلم منها أحد من الشعراء فيها اعتقد ، حتى ولو كان الشاعر
شيلي أو فليري .

ولكننا لا نكاد نصل إلى الاحساس الخالص والصور التي تصاغ للعبارة
عنه حتى نرى في نسيب عريضة شاعراً كبيراً .

يا نفس هل لك في النضال فالجسم أعياء الوصال
حملته ثقل الجبال ورذلتها لا تحفلين
* * *
عطش وجوع واشتياق أسف وحزن واحترق
يا ويح عيشي هل تطاق نزعات نفس لا تلين

وغير من الاحساس إلى الصور العاطفية فيبلغ الشاعر قمة المجد .

والقلب وا أسفي عليه كالطفل ييسط لي يديه
هلا مددت يداً إليه كالأمهات إلى البنين ؟
ها هو الشاعر قد انطلق نفسه وتحركت حياته كلها . ونسب عريضة

من أولئك المجاهدين الذين نزحوا إلى العالم الجديد يجالدون في سبيل الحياة ، وفي قسوة تلك المجالدة ما لا يترك لهم راحة ولا سبيلا إلى الأخذ من لذات الوجود بنصيب . مأساة خليقة بأن تنطقهم بأنبل الشعر ، ونسمعه فإذا هو كخير ما نعرف من شعر رومانتكي ، لا شعر أولئك الشعراء الصغار الذين اتخذوا من الرومانتيكية مذهبا أدبيا يتصنعون فيه النحيب ، بل كبارهم الذين صدروا عن حالات نفسية صادقة .

ثم أي بساطة مؤثرة في هذه الصورة الجميلة : صورة القلب الذي يبسط يديه كالطفل ، والشاعر الذي يرجو نفسه المأخوذة بروعة الجهاد والتحليق في عالم المثل « أن تمد إليه يدأ كالأمهات إلى البنين » . صورة ساذجة ولكن كم فيها من إنسانية ! كم فيها من جمال ! كم فيها من قرب إلى النفوس ! وتستمر الصورة :

غذيته مر الفطام وحرمته ذوق الغرام
وصنعت شيخا من غلام يحبو على باب السنين

ومن منا لا تهزه هذه الصورة الأخيرة : صورة الغلام الذي يحبو على باب السنين ولما يلج أبوابها وقد جعلت منه النفس القاسية شيخا .

فغدا كحفار القبور يثد العواصف في الصدور
ويبيت يهتف بالثبور يشكو إليك وتشمطين
وهنا يجب أن نقف عند البيت الأول . فالغلام قد أصبح كحفار القبور . وهذا تشبيه يقبض النفس ويهز كيائها والحفار يثد العواصف . يثدها ، وإذا فهي لا تكاد تنمو بل لا تكاد تظهر حتى يسارع بها إلى الدفن حية ، والعواصف شيء قوي مدو لأنها شهوات القلب المكبوت الذي يهم بالانفجار كلما طال به الضيق . أليس في وأد العواصف قوة الشعر ؟ وهو يثدها في الصدور .

أعمى تطاعنه الشجون وجراحه صارت عيون
وبها يرى سبل المنون فيسير سير الظافرين

ولقد يكون في مطاعنة الشجون واستحالة الجراح عيونا يسير بها الشاعر في سبل المنون سير الظافرين - الذين يعتبرون الموت غنيمة - من القوة ما يكاد يمس المبالغة البعيدة أو تكلف الأداء ، ولكننا مع ذلك لا نفر من الصورة .

حتى إذا اقترب المراد تطلّى رؤاه بالسواد
 فيعود أعمى لا يقاد إلا بعكاز الحنين
 وهو رغم إحساسه بالظفر لا يلبث عندما يصل إلى نهاية الشوط أن يضطرب بصره فتطلّى رؤاه بالسواد ، وقد عاوده ضعف البشر فإذا به يقاد بعكاز الحنين ؛ وهذه حقائق نفسية صادقة رغم ما حولها من ضباب الشعر ، وفي طرق أدائها بساطة جميلة وبخاصة في « عكاز الحنين » يتكىء عليه متحسنا سبيله . ونحن إذا جمعنا بين هذه المقطوعة وسابقتها استطعنا أن نفهم إسراره في الأولى ، إذ ندرك ما يرمي من إظهار المكابرة التي تموه ما فينا من ضعف .

يتلمس النور البعيد بأنامل الفكر الشريد
 ويسيل من فمه النشيد سيل الدماء من الطعين
 في البيت الأول صورة دالة ، صورة الشاعر وهو يتلمس النور البعيد بأنامل الفكر الشريد ، تجسيم جميل يتركز في « الأنامل التي تتلمس » . وفي البيت الثاني يتحدث الشاعر عن نشيده ، ولكنه غير حديث شعرائنا عن قصائدهم الخطابية السقيمة . فالنشيد يسيل من فمه كما تسيل الدماء من الطعين ، يسيل لأن الشاعر يتألم لأنه يريد أن يخلع الخلود على عباد الله ، أو لأن الآلهة قد اختصته بملكة الشعر .

أرايت بيت العنكبوت وذبابه فيه تموت
 رقصت على نغم السكوت ألما فلم يغن الطنين

فكذاك في شرك الرجاء قلبي يلذ له الغناء
 ما ذاك شذواً بل رثاء يبكي به الأمل الدفين

وبذا يحدثنا عما نحسه في نشيده: صوت الألم ، ورتاء يبكي به الأمل
الدفين . وأخيراً نعود إلى الفكرة فإذا بالروح تصعد .

يا نفس إن حم القضاء ورجعت أنت إلى السماء
وعلى قميصك من دما قلبي فماذا تصنعين ؟

ضحيت قلبي للوصول وهرعت تبغين المشول
فإذا دعيت إلى الدخول فبأي عين تنظرين ؟
وتعود الصور - وقد بعدنا عن حياتنا الأرضية - فترفع من استواء
الفكرة كما قلنا فالدم على قميص النفس « والعين التي ستنظر بها إذا دعيت
إلى الدخول أمام الله » كل هذه صور قريبة تزيد من روحانية هذه الخاتمة
الجميلة ، وتقوي من إحساسنا بذلك الصراع العنيف الذي يدور بنفس
الشاعر وقد ألفت به الحياة إلى الجهاد المستمر .

والآن قد يتساءل القارئ: لم استطاع شعراء المهجر ما لم يستطيعه
غيرهم ؟ وجوابي هو: لأنهم قد يكونون من بلاد تحرك مناظرها الجبلية من
الخيال ما لا تحركه السهول ، ومن جنس⁽¹⁾ يشهد له التاريخ بالتزوع إلى
المغامرة والتوثب ، ثم إن غربتهم بأمريكا وكفاحهم من أجل الحياة قد
أرهف حسهم وقوى من نفوسهم .

وأخيراً - وهذا هو السبب المهم - لأنهم قوم مثقفون ، قد أمعنوا النظر
في الثقافات الغربية التي لا غنى لنا اليوم عنها ، وعرفوا كيف يستفيدون
منها بعد أن هضموها في لغاتها الأصلية . فهم إذاً ليسوا كأولئك الذين
يسرفون في الغرور عن جهل وكسل ، طائنين أن الأدب في تناول كل
إنسان وأن كل كلام منظوم شعر . الثقافة هي التي تشع في ألفاظ هؤلاء
الشعراء ، وإنك لتقرأ الجملة لهم فتحس أن خلفها ثروة من التفكير
والإحساس .

(1) يعني الفينيقيين .

٢ - النثر المهموس أمي - لأمين مشرق

بلغني أن أمين مشرق قد قتلته سيارة بأمريكا فحزنتُ . وراجعت نفسي في سر ذلك الحزن ، وهذا رجل ما رأيته قط ، ولا حدثني عنه أحد ، وإنما هي مصادفات الحياة ساقطني وأنا طالب إلى كتاب به مختارات لشعراء المهجر ، فتحت لنغماتهم نفسي . واصطحبت الكتاب إلى أوروبا سنوات ، وعدت بكتابي القديم كما ذهبت به ، وإن تكن جلده قد ضاعت وأوراقه الأولى قد تآكلت ، وأصبحت لا أعرف له عنوانا ولكنني أفرع إليه كلما ضاق الصدر أو عض ألم ، فأجد بين صفحاته من غير الروح ما يحيي الإيمان .

« أمين مشرق » بين من يضمهم كتابي ، له فيه صفحات من الشعر والنثر كم أنست من وحشي ورفعت من قلبي ، إنه صديق قديم . لقد سبق أن تحدثت عن « الشعر المهموس » ، فتساءل نفر عن موضع الهمس من الأدب ، ولكنني عندما أستمع لهؤلاء الشعراء لا أفكر في الأدب ، إنهم يضعوننا أمام الحياة ويسرون في همس صادق عميق . وهذا « نسيب عريضة » صاحب « يا نفس » التي خالفني في جمالها البعض : أعوذ أنصت إليه يهدد طفله في « ترنيمه سرير » حزينه بموسيقاها المطردة .

ظلام الويل قد جنا	وبوق الهم قد رنا
فم يا طفل لا يهنا	غني بات شعبانا
قمام اليأس غطانا	فم لا عين ترعانا
إذا ما صبحنا حانا	حسبنا الصبح أكفانا
ألا يا هم يكفيننا	لقد جفت مآقينا

لو أن الدمع يغذونا أكلنا بعض بلوانا
أنصت فتجيش النفس كهذا البحر الذي تتلاطم أمواجه خلف أذني (في
الاسكندرية) ومن عجب أن تثيرنا تلك الموسيقى المطردة الهادئة⁽¹⁾ التي لم
يدرك الطفل سواها ، وقد رنحته « الترنيمة » فنام . ولكنها قدرة الشاعر
كقدرة الطبيعة . أو لا ترى إلى البحر كيف يزيذنا صخبه إحساساً
بالصمت ما أنصتنا إليه ؟ موسيقى هادئة تحرك القلب ، وصخب بحر
يشيع به الصمت ، إنني أخشى أن يكون التناقض كامناً في الحياة
والوجود . ثم أي قوة في نفس الشاعر ؟ نعم ، « لا يهمننا غني بات
شبعاناً » عندما يبيت طفلي جائعاً . دعاء بالنقمة ، ولكن كم فيه من
إنسانية ؛ دعاء قوي لا يدفع أو يرد السيل الى منابعه . وتهافت النفس
فإذا بالرجل يثن من قتام اليأس ، وكأنه استوحش فودّ لو ترعاه عين ،
وهكذا يجتمع الضعف إلى الثورة ، ولكنها نفوس صادقة ، خيوط من
الضياء والظلمة ؛ ومن يدرينا لعلها عين الله ، حيث يسوق ضعفنا البشري
فتتعلق بشعاع ، وإذا برحمته تمدنا بقوة مالها أن تنفذ . وإذا لاح الصبح
« حسبنا الصبح أكفانا » ، هنا يصل الحزن من النفس إلى الأعماق ، أنظر
كيف اجتمعت لذلك الحزن آياته : « ظلام الويل » ، و « قتام اليأس »
ليست إلا مراحل تقود إلى « أكفان الصباح » . قد تقول : مالي وهذا الغم
كله ؟ ولكن الشاعر لم يكتب لك ولا لغيرك من ضيقي الخيال ، لقد كتب
لنفسه أولاً ، ثم لمن يستطيعون الإحساس معه .

لو أن الدمع يغذونا أكلنا بعض بلوانا
لست أدري بأي صفة أخص شاعراً يقول بيتاً كهذا . لكن تأمل قليلاً
في فرضه : لو أن الدمع يغذونا أكلنا بعض بلوانا أنا وطفلي الجائع فما نملك
غير البكاء . ولكنه لم يقل : « لو أن الدمع يغذونا لأكلناه » ، ولو أنه فعل

(1) الوزن من المرحج (مفاعيلن مفاعيلن) وسر الهدوء والاطراد في هذه الموسيقى إنما أتى من غلبة المقاطع الطويلة، ففي كل تفعيلة مقطع واحد قصير ثم ثلاثة مقاطع طويلة هكذا (مع الرمز للمقطع القصير بالعلامة ٧ وللطول بالعلامة —) ط لامل وي ل قد جن نا - 7 --- 7 --- 7

لظل رغم قوته دون تلك القدرة الخارقة . أي محنة أقسى من أن يعز على
الرجل حتى التغذي ببلواه ؟!

جددت ذكر الشعر المهموس : لأنني رأيت أن خصائصه ليست وقفا على
الشعر . هناك أيضاً نثر صادق كالأسرار يتهامس بها الناس ، تسمعه
فيخيل إليك أنه آت من أعماق الحياة ، مثله كمثّل نواقيس تلك المدينة التي
جرت إحدى أساطير بريطانيا الفرنسية — فيها يحدث رينان — أن المياه قد
ابتلعتها ، ولكنها لم تسكت أجراس كنائسها التي تدق من حين إلى حين ،
وبخاصة عندما يستجم البحر فيسقط أهل الشاطئ نغماتها المقدسة .
من هذا النثر مناجاة « مشرق » لأمه ، وقد قست به الغربة :

« يا علة كياني ورفيقة أحزاني ، يا رجائي في شدي وعزائي في شقوتي ،
باللّتي في حياتي وراحتي في مماتي ، يا حافظة عهدي ومطية سهدي ،
وهادية رشدي ، يا ضاحكة فوق لحدي ؛ أمي ، وما أحلاك يا أمي !

« إذا تركني أهلي فأنت لا تتركيني ، وإن ابتعد عني أحيائي فأنت لا
تبتعدين ، وإن نُقمت علي الحياة جميعها فأنت تصفين وترحين أنت يا
مسكنة وجعي وألمي ، ومبيدة بؤسي وهمي ، أنت وما أصفاك يا أمي !

« على بساط الأوجاع ولدتني ، وبأيدي الآلام ربيتني ، وبعيون
الأتعاب رعتني ، وبصدر المشقات حميتني » ، — ثم كبرت ، فقلوت
آلامك ، وهجرت وسلوت أيامك هكذا نسيت رحمي واحتقرت دمي ، فما
أعقني وما أوفاك يا أمي !

« قد غبت عنك يا أمي ، فغاب عن عيني وجهك الباسم ، بملاحه
الريقة الرزينة ، ومعانيه الدقيقة الحنونة ، وتراكت على رأسي هموم الحياة
بضجيجها الهائل ، فضعضعت فكري ، وزلزلت قلبي ، وتقاذفتني أمواج
المتاعب والشقاء ، فغرت في لجج طامية وظلمات داجية ، وبعينين غشى
عليهما الرعب نظرت من أعماق قنوطي فرأيت وجهك اللطيف الثابت

يبتسم إليّ من الأفاصي البعيدة . فبكيت وبكيت ، وصرخت : « يا أمي ! »

« آه ! ما أفسى الغربة وما أمر الوحشة . قد كرهت البقاء يا أمي ، واشتأقت نفسي إلى ماضيها الأمين ، قد كرهت التمشي بين القصور الفخمة والمباني الشاهقة ، واشتأقت قلبي إلى بيتنا الصغير المنفرد ، قد كرهت روائح العطور الفاتحة من التماثيل المتخطرة في « برودواي » واشتأقت حواسي إلى رائحة الأمومة المنتشرة من « فسطانك » العتيق . فقد كرهت « نيويورك » وكرهت « أمريكا » وكرهت العالم ، ولم يبق في الحياة إلّاك — إلّاك يا أمي !

« في المساء عندما أنطرح على فراشي الحشن القاسي ، أذكر يديك اللطيفتين الناعمتين ؛ وفي الليل لما تمتازج أفكاري بأبخزة الأحلام أشعر بقدملك الصغيرتين تنقران الأرض حول سريري . وفي الصباح أفتح عيني لأراك ، فلا أرى غير جدران غرفتي السوداء ، ولأسمعك ، فلا أسمع غير أصوات الغرباء . وفي النهار أمشي بين النساء مفتشاً متسائلاً : « أينها النساء هل رأيتن أمي ؟ »

« جِراء الكلاب تجلس في أحضان أمهاتها ، وفراخ الدجاج تحتمي تحت أجنحة أمهاتها ، وغصون الأشجار تبقى معانقة أمهاتها ، وأنا — أنا وحدي — بعيد عنك ، مشوق إليك يا أمي !

« إذا مت ! يا أمي ، إذا قتلني وجدي ودفنت آمالي في هذه الأرض القاسية الغريبة ، فاجلسي عند الغروب قرب غابة السنديان واصغي ! هناك روعي امترجت بنسبات الغابة وأشجارها يرتلن بهدوء متمايلات مرددات . « يا أمي ! يا أمي ! يا أمي ! » .

هذه أنفاس « أمين مشرق » أعيد قراءتها ، ثم استشعر ما فيها من حرارة ونبل . أو ما تحس بروح جميلة يحزنك أن مات صاحبها . مات بعيداً عن « غابة السنديان » ؟ وأي قرار أجمل من « أمي » يتردد من حين

إلى حين . فكأنك تلقى واحات بصحراء محرقة ، واحات ناعيات
الظلال . « ما أحلاك يا أمي » ، ما أصفاك يا أمي » ، « وصرخت يا
أمي » ، « هل رأيت أمي » ، « إني مشوق إليك يا أمي » . كم تسكن
النفس إلى هذا القرار ! وماذا يذكر عن أمه ؟ يذكر فئات الحياة التي عرف
كبار الشعراء كيف يلتقطونها بأنامل ورعة ، يذكر يديها اللطيفتين
الناعمتين ، ووقع قدميها الصغيرتين حول سريره . يذكر « فسطانها »
العتيق وبمتهم الصغير المفرد . ومن قبل ما حوّ في نفس « كوبر » أن كانت
أمه تحف إلى مهده في ظلام الليل تغطيه خوفاً من أن يصيبه برد . هذه
التفاصيل الصغيرة هي التي تحركنا ، لأنها نسيج الحياة ، نسيجها
الحقيقي . وبهذه التوافه عبر الموهوبون من الأدباء عن أكبر المشاعر .
وموضع الإعجاز هو أن نقول الأشياء الكبيرة بألفاظ صغيرة ؛ ولا تحسن
أن هذا أمر هين ، فليس أشق من أن نلاحظ ما نراه كل يوم .
وبعد ، فهناك شعر صادق جميل ، وهناك نثر صادق جميل ، سميتهما
مهموسين لأعبر عما يثيره التعبير الفرنسي "à mi voix" الذي نستطيع ترجمته
حرفياً بـ « نصف الملفوظ » ، والمعنى في نفسي ليس واضحاً تمام
الوضوح ، لأنه في الحق إحساس أكثر منه معنى . وإنما أستطيع أن أوجي
للقارئ بشيء منه إن قلت إنني أقصد إلى ذلك الأدب الذي سلم من
الروح الخطابية التي غلبت على شعرنا التقليدي منذ المتنبي ، وتلك روح
إن لم تواتها القوة التي امتلكها كبار أصحاب تلك النزعة كالمتنبي
وهيجو ، ثم تلك الموسيقى الرنانة التي تنزل بالنفس الدوار ، فيأخذنا ما
يشبه الثمل ، فنطرب دون أن نتمهل في إدراك معنى أو تحقيق صورة ،
أقول إن تلك النزعة إذا خلعت من هاتين الخاصيتين . قوة النفس وموسيقى
اللفظ أفسدت الشعر . هذا من الناحية السلبية ، الشعر المهموس لا
خطابة فيه . وأما من الناحية الإيجابية فهو أدب يصاغ من الحياة وكأنه قطع
منها ؛ فيه ما في الحياة من تهامة ونبل ، فيه ما فيها من عظمة وحقارة ، فيه
ما فيها من ضوء وظلام ، أدب حياة ، والحياة شيء أليف ، شيء قريب

مني ومنكم ؛ تلقاها فتتعرف إليها للحظتك ، وتستمع إلى سرها فتصدقها ؛ لأن قلبك قد أحس في غموض بذلك السر ، وجاء الشاعر يهمس إليك فيصرك بمكانه . لهذا تهتز مشاعرك .

لست أدري أفصح أم لا ، ولكنني في الحق أعتمد على نفاذ روح القارئ ، لأنني يائس من أن أحمل إليه ما في نفسي حملا تاما ، ولهذا أترك له دائما مشاطرتي التفكير والإحساس . عليه أن يصل ما أقطع ، وأن يفصل ما أجل ، وأن يضيفي على الإشارة ما خلفها . عليه أن يجهد كما أجهد ، وإلا أصبح عبثا ما نكتب ، إنه عندئذ لن يعمق نفسا ، لن يشق خيالا ، لن يشحذ ذهنا ؛ لكل أن يرجع إلى نفسه ، فهي منبع المعرفة ، منبعها الوحيد ، وما أنا وغيري إلا سبل تسوق كلا إلى نفسه .

أدباء المهجر يردوني إلى تلك النفس التي نعثر بها ، ولهذا أحبهم ، وأنا بعد لا أبرئ نفسي من التأثير بالأدب الغربي الذي تأثر به هؤلاء الأدباء . ولكنني أرجو مخلصا أن يأخذ المثقفون منا ثقافة شرقية غالبية — أنفسهم بالإمعان في ذلك الأدب ، فإنهم سيجدون فيه عناصر إنسانية تمسنا جميعا ، شرقيين وغربيين ، بل إن فيه خير ما في الشرق . فيه تلك اللهفة الروحية التي وجهت أجدادنا منذ آلاف السنين إلى رحمة الله ، فيه مزيج عجيب من القوة والضعف ، ذلك المزيج الذي عنه تصدر عظمة الإنسان . فيه تطلع إلى المجهول وإحساس بالواقع ، فيه تلك الموسيقى الرتيبة التي تميز مزاجنا الشرقي ، وأما خروجه على بعض مواضعنا الشعرية ، وأما تأبيه على لغة الشعر التقليدية ، وأما ركونه إلى التعبير المباشر القوي فتلك حسنات ، أو قل إنها الطريق الوحيد الذي لم يكن بد للأدب العربي الحديث من انتهاجه ، لكي يفلت من الصنعة إلى الصدق ، لكي يرتد إلى الحياة .

يجب أن نظرب للجمال ، يجب أن نؤمن بالصدق ، وشعراء المهجر يعرفون الصدق والجمال .

حول ترنيمة السريير

أرسل الأستاذ عزمي يوسف كلمة إلى « الثقافة » عن نسبة « ترنيمة السريير » إلى « نسيب عريضة » . وهو يذكر أنها لإلياس فرحات . ولكنني راجعت كتابي القديم (ص 214) فوجدتها لنسيب عريضة كما ذكرتها في مقالي ولقد ظهر لي أن كتابي هو أيضاً « بلاغة العرب في القرن العشرين » : وهو نفس المرجع الذي رجع إليه الأستاذ عزمي يوسف . ولعل تفسير ذلك التناقض في اختلاف الطبعات . ولقد اتفق أن لاقيت الأستاذ عي الدين رضا المحرر بجريدة المقطم وناشر « بلاغة العرب في القرن العشرين » ، وسألته في نسبة « الترنيمة » فأخبرني أنها لنسيب عريضة ، ووعدني بأن يخبرنا عن المجلة التي أخذ منها « الترنيمة » ، وهي إحدى المجلات التي تصدرها الجالية العربية بأمريكا .

وأنا شاكر للأستاذ عزمي يوسف إحساسه الرقيق .

والترنيمة طويلة لم أذكر منها إلا الأبيات الستة الأولى . ولقد راعني ما أثاره مقالي عن الهمس في الأدب من جدل ، ولكنني لازلت عندما أومن به . وأنا بعد لا أدعي أنني قلب صلد لا يستشعر الحنان ، وأنا فقير كغيري إلى الكثير من الرحمة — على الأقل رحمة الله — ومع ذلك أرفض القول بأن أدب المهجر ضعيف منهوك . أين إذن نجد قوة النفس ؟ أين نجد القدرة على الانفعال ؟ أين نجد توثب القلب ووميض العقول ؟ أين نجد نبض الحياة ؟ ! ليست القوة مكابرة باطلة ! ليست القوة حياء كاذباً ، القوة ليست نفاقاً اجتماعياً .

قالوا إن الصدق في الأدب هو مقياسه الوحيد . وهذا قول بدائي . الأدب أعمق من الصدق . الأدب ليس تصويراً للواقع ولا تسقطاً لأصداة الحياة . الأدب خلق للصدق .

ظلام الليل قد أطفأ نجوئاً تجذب الطرفا
فما للطفل لا يغفي أيغفي اليوم الحانا

ولنتظر فيما يحمل البيت الأول من صدق نراه عاريا عنه ، وذلك لما هو واضح من أن ظلام الليل لا يطفىء النجوم بل يزيدها تلالؤاً ؛ ومع ذلك أي صدق نفسي في ذلك البيت الرائع ! وهذا رجل نشر الحزن بنفسه ظلاما لم يلبث أن غشى بصره ، فللنجوم أن تتلألأ دون أن يرى لها بريقا :

من الأحن لا أدري سوى أنشودة الصبر
أغنيها من القهر لطفل بات جوعانا

هولاء قوم ليسوا ضعافاً . إنهم يسمون الأشياء بأسمائها . قوم لا ترهبهم الألفاظ . يتغنى الشاعر « من القهر » لجوع طفله . ولكن من منا لا يحس أن هذا القهر ليس يأساً وإنما هو استنجام للتوثب ؟ من منا لا يحس بنفس الشاعر العاتية متحفزة خلف هذا القهر الإنساني ؟ من منا لا يحس بنار تتقد ، نار لا بد آتية على ما تلقى من مشقات ؟ ! ليس الأدب ألفاظاً ، الأدب روح لا تدري من أين تطلالعك : روح لا تتركها إلا الأرواح !

ملاك الرب في الحلم ينادي الطفل كالأم
يناديه من النجم ألا نم ! وقتنا حانا

قلت فيما سبق إن شعراء المهجر يصعدون عن قلب فيه لفة إلى الله ؛ ولو أنني قلت إنهم متصوفون لما عدت الحق ؛ فالتصوف ليس إلا وقدة في الإحساس . كل شعور قوي تصوف مهما كان موضوع ذلك الشعور ؛ ولهذا نرى الناس يقتتلون في غير مقتل حول تصوف شاعر كالخيام : أمادي هو أم روحي ؟ وهل خمره خمر الدنان أم خمر الروح ؟ والأمر بعد سواء . الخيام روح حارة ، وكذلك الأمر عند شعراء المهجر . أين منهم فتور أغلب شعرائنا ؟ أين منهم فقرنا الروحي ؟ أين منهم ضعف نفوسنا ؟ أين منهم نفاقنا الخلقي ؟ أنظر إلى شاعرنا كيف يجمع بين القيم الإنسانية

في ملاك الرب الذي يناجي الطفل كالأم ، أليس حنان الأم نفساً من روح الله؟ وهذا النداء «ألا نم! وقتنا حانا» أليس التعبير مباشراً قريباً قوياً؟ أو ما تراه يشبه الهمس؟! الفن اختيار ، وهؤلاء الشعراء يعرفون كيف يختارون التفاصيل الدالة الغنية بفيضها الإنساني .

يناجيه بأيام سيأتي خيرها طام
سيروي ماؤها الظامي ويشفي النور عميانا

وفي شفاء النور للعميان ما يعزز فهمنا لإطفاء ظلمة الليل لنجوم السماء ، ثم ما القول في هذا الأمل الباسم؟ عجب أمر هؤلاء الشعراء! يتسمون للأمل ، ومع ذلك تهزنا ابتسامتهم! وكأنني بها تبعث الحزن في النفس ، وهي بعد ابتسامة تشرق وسط الظلام . ابتسامة يحوطها الحزن . ألا ترى معي شاعرنا وهو يشد على نفسه فيعزبها بأيام سعيدة؟ إني أحس بالجهد في تلك الابتسامة الرائعة ، وبعد ذلك يقول قائل: إن أدهم ضعيف وإننا في حاجة إلى أدب طروب قوي . ومن يستطيع أن يدلني على قوة تصدر عن الطرب؟ الطرب شيء مبتذل لم نره قط مادة لأدب قوي ، وهو بعد لا يحرك النفوس . الأدب عزاء عن الحياة . والعزاء قوة . الشعر في العالم كله ضيق بالحياة وعلاج لها ، ولكنه ليس بأساً ، فاليأس صمت؛ وموضع الإعجاز هو أن يدفعك ذلك الضيق إلى متسع الوجود ، هو أن تشفي الشكوى من الألم .

وبعد ذلك بأبيات:

أصوتي ذاك قد غنى أ قلبي ذاك قد أنا؟
كفى ندبا كفى حزنا فقلب الطفل ما لانا
* * * هزير الريح ما يسمع * * * وندب الروح ما أسمع
كلانا منصت يخشع إلى الأصوات حيرانا

(1) كنت أوتر ألا يستخدم الشاعر هذا اللفظ لما يثيره من تداع في الخواطر، ولكن لفظاً لا يغير من روح القصيدة العامة.

ظلام الليل قد أطبق فتم يا طفل لا تقلق
يعود النور والرواق إذا ما الله أبقانا

هذا هو الهمس الذي لا ادري كيف يتهم بالضعف ، وأنا بعد أحس فيه قوة لا أجدها في نفوس معظم شعرائنا . والأمر ليس من الشاق تفسيره ، فنحن قوم لصيقون بالأرض ، قوم يؤثرون الإستكانة على المغامرة . لقد طوفت في الكثير من بقاع الأرض فلم أر مصريا يجالذ غربيا على الحياة ، وعدت إلى مصر ودرت ببصري فلم أر إلا مظلوما خاضعا لظلمه ، أو متألما يخشى أن يشكو ألمه . رأيت ضعف النفاق . في كل مكان أرى رجلا قليلا الشبه بالرجال . فمن أين تأتينا القوة ؟ نحن قوم لا يجسر أحدنا أن يرفع بصره إلى من يظنه أقوى منه ، فكيف بنا نحقق في الحياة التي تصق من يناهضها ؟!

نحن قوم مترمتون يظنون النفاق الاجتماعي فضيلة ، قوم حسيون ، إذا تغزلنا جاء غزلنا إما إسفافا في الخضوع وإما « طرطشة » في العاطفة ، قوم تعوزهم القوة التماسكة نحن قوم كثيرو الادعاء عن جهل ، تكابر الغربيين ، وندعي الدعاوي العريضة الباطلة ، ونزج بالقومية وما إليها لنغطي جهلنا المريع . من أين أدبائنا أو شعرائنا يعرف أن من واجب الأديب أن يكون مثقفا ثقافة منظمة عميقة مهضومة ؟ من منهم يدرك أن الأدب ليس خلقا من العدم ؟

هذه بعض الأمراض النفسية التي تفسد أدبنا ، ولهذا أوتر شعر المهجر . ولقد عللت إثاري بما في ذلك الشعر من همس ، وحاولت ما استطعت أن أوضح معنى ذلك الهمس ، فقال البعض إنني أتعصب لنوع من الأدب يستجيب له مزاجي الخاص ، ولكن الأمر ليس أمر تعصب ، كما أنه ليس ضيقا في النفس يمنعها عن الاصغاء لغيره من الأدب ، وإنما هو إيمان بروح إنسانية قوية أحسها في ذلك الأدب ، روح نافذة موحية . ومن عجب أن نقول إن الشعر الخطابي إذا خلا من موسيقى اللفظ وقوة النفس

اللذين نجدهما عند المتنبي في الشرق وهيجو في الغرب مثلاً - أفسدت الخطابة الشعر ، ثم يأتي من يقول إننا لا نظرب لشعر المتنبي .

الشاعر العظيم هو من ينجح في أن يهزك ، وهو قد يستطيع ذلك بضخامة موسيقاه كما قد يستطيعه برقتها . وأما أولئك الذين تقرأ لهم فلا ينبض منك حس ، ولا يهتز قلب ، فلست أدري من أين يأتيهم الشعر . لقد تصفحت مثلاً « أعصاير مغرب » فعجبت لمن يجرؤون على تسميتها شعراً ، وهي نثرية في مادتها ، نثرية في أسلوبها ، نثرية في روحها ، ونثريتها بعد مبتدلة سميكة ، حتى الاحساس فيها شيء لا تطمئن إليه النفس .

الأدب الجيد لا بد أن يلوّنه الاحساس ، وصاحب « أعصاير مغرب » من الكتاب الذين قد تبهرهم مهارتهم العقلية في التخريج ، ولكنني لا أذكر إلا في النادر الذي لا يذكر أنه قد استطاع يوماً أن يحرك في نفسي إحساساً ، فكيف له بقول الشعر ؟ وكيف يجوز لنا أن نقارن شعراً « كالأعصير » ونحوها بشعر المهجر الحي ؟

أنا لا أريد أن أملي ذوقي على أحد ، ولكنني أحاول أن أبصر بالقيم الانسانية التي يجب أن يتجه إليها أدبنا إذا أردنا أن نلحق بغيرنا ، بدلاً من الجمود على الباطل الذي نحن فيه .

الشعر الخطابي

يريد الأستاذ السيد قطب أن يجعل مما سميته الهمس في الشعر نوعاً من الأدب يتميز بالإحساس الذي يغذيه فهو شعر الحنين أو « الحنية » كما يقول ، وهو يحذر القراء من آرائه الخضوعها لطبع خاص أقرب إلى المرض منه إلى الصحة ، ولكنني بحمد الله لست مريضاً . ولا أذكر أنني مرضت يوماً ما ، وأنا على العكس سليم الجسم صلب البناء متمتع بكل قواي الجسمية والعقلية ، وشخصي بعد ليس موضع الحديث ، والهمس في الشعر ليس « الحنية » ولا هو خاص بنوع من الإحساس ، وإنما هو مذهب في الفن ، مذهب عام لا يتقيد بمادة .

أما تحذير القراء من آرائه فهذا ما أدعو إليه أنا أيضاً لأنني أمقت مبدأ « السلطة » Principe d'autorité ، وأعرف ما أصاب الإنسانية من أضراره المميتة خلال القرون الوسطى يوم كان الناس يؤمنون بأراء أرسطو لأنها صادرة عن المعلم الأول ، لا لما تقوم عليه من بينات . ونحن في الشرق أحوج ما نكون إلى تحطيم هذا المبدأ الذي يشل عقول الناس فتستسلم لأراء هذا أو ذاك والأمر في المسائل الفنية أشد خطورة ، وذلك لأن الأذواق لم تتكون بعد لسبب واضح هو جهلنا بالأدب الأجنبية أو معرفتنا بها معرفة أضر من الجهل بها ، وليس من سبيل إطلاقاً إلى الادعاء بأن أدبنا العربي يكفي لتكوين ذوق أدبي صحيح .

وإذن فأننا لا نريد أن أملي ذوقي على أحد؛ وذلك لأن الذوق وإن يكن من أعمق ملكاتنا البشرية في إدراك مواضع الجمال والقبح ، إلا أنه لا يمكن أن يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التي تصح لدى الغير ، إلا إذا علل بأسباب عقلية وفنية ونفسية تستطيع أن توحى بمثل ما نحس به . وإلا أصبح ما نقول ادعاء كاذباً إن لم يكن نصباً .

ولقد حاولت تمييز « الشعر المهموس » بمعارضته « بالشعر الخطابي ،

ولكنني فيما يظهر لا أزال محتاجاً إلى مزيد من الإيضاح . وها أنا اليوم أتناول قصيدة للأستاذ محمود حسن إسماعيل ، وجدتھا مصادفة في عدد 7 يونية سنة 1943 من الرسالة بعنوان « حصاد القمر » .

الأستاذ محمود حسن إسماعيل يذكرني دائماً بالمتنبي ، ففي شعره رنين قوي تجده في بسطة أوازنه وضخامة ألفاظه بل في بعض صورته الشعرية المجتلبة على نفس النحو الذي كان المتنبي يصطنعه أحياناً متملداً لأبي تمام . ولكنني أبادر فأقرر أن شعر المتنبي غير شعر محمود إسماعيل في معدنه النفسي وفي رؤيته الشعرية .

شعر المتنبي كشعر محمود إسماعيل من النوع الخطابي ولكن شاعر الحمدانيين كان شاعراً كبيراً وأما صاحب ، هكذا أغني ، فشاعر يعيبه امران خطيران :

1 — أولهما أن المتنبي نفس قوية عاتية متماسكة . عاطفة المتنبي مغلقة مركزة عميقة ولهذا قلما تلوح كاذبة . عاطفة المتنبي نار داخلية لا تراها وإن ألهمت اللفظ أو أوقدت الصورة . وأما إحساس محمود حسن إسماعيل فمفوضوح ويأبى شاعرنا إلا أن يزيده افتضاحاً بقصاصات النثر التي يعلقها فوق قصائده وفي هذا ابتذال ، للنفس عنه نفرة عاطفة محمود حسن إسماعيل « مطرطشة » حتى لتلوح « سرايا عاطفياً » Pathetic fallacy كما يقول نقاد الإنجليز .

2 — ثانيهما اضطراب الرؤية الشعرية vision Poetique عند محمود إسماعيل بل إنني لأخشى ألا يكون له حقل شعري على الإطلاق ، وهذا أمر يتضح لمن يراجع صورته في أية قصيدة من قصائده ، فإنه لا بد واجد بينها من التناقض ما يقطع بأنه لا يرى الأشياء رؤية شعرية صحيحة ، تراه يجمع بين صور لا يمكن أن تكون وحدة للموصوف ، ولو أنه حرص على الرؤية الشعرية الصادقة لرأيت التجانس الذي يعوزه . وأنا بعد أرجح أنه يلتمس الصور من ذاكرته لا مما يراه ببصره أو يدركه بحسه .

ونحن عندما لا نجد لدى الشاعر العاطفة المتناسكة والرؤية الشعرية لا نستطيع أن نحكم بتفوق فنه ؛ وذلك لأن الرنين الخطابي مهما بلغت قوته لا يمكن أن يسمو بالشعر . فلغيري إذن أن يعجب بقوة أسر محمود إسماعيل واستحصاد لفظه وغرابة صوره . وأما أنا فما دمت لا أستطيع أن أدرك ببصري حقيقة ما يصف ولا أن أسكن إلى نوع إحساسه ، فإنني لا أتردد في رفض شعره وتفضيل (نعيمة) أو (عريضة) عليه وذلك لصدق شعراء المهجر في فنه .

وأنا بعد مؤمن بأن محمود حسن إسماعيل يستطيع أن يصبح شاعراً كبيراً وذلك لأنه يملك هيتين لا شك فيهما:

1 - أولاهما روح الشعر ، روح غفل ولكنها قوة من قوى الطبيعة . قوة تحتاج إلى التثقيف الصحيح . ولو جاز لي أن أمل من هذا الشاعر الإصغاء إلى موضوعي النقص الكبيرين اللذين أشرت إليهما فيما سبق لرجوت أن نجد فيه شاعراً يعتز به عصرنا .

2 - وثانيهما قدرته على الإنفعال ، وفي هذا ما يلهب الحس ، فيدرك المرء بقلبه ما لا تدركه العقول . وما يحتاج إليه محمود إسماعيل لاستغلال قدرته إنما هو نوع من النظام يركز به إحساسه ويرد ما فيه من فضول .

ثم إنني أريد أن يطمئن الأستاذ قطب أن أحكامي على أدباء المهجر ليست سريعة ولا هي عن جهل ، فقد قرأت الكثير مما كتب وإن لم أتحدث عنه ، وأمر اشتغالي بالذكوراء حدث عارض لم يستوعب قط كل وقتي ، وأنا لازالت عند رأيي في أدب الحكيم ومحمود طه وغيرهما مع تحفظ واحد هو أنني اقتصررت في مقالاتي على كتب بعينها ليكون النقد موضوعياً ومن ثم منتجاً . ولقد قرأت لكل كاتب معظم كتبه الأخرى فوجدت الخصائص التي ذكرتها واضحة ، وإن تكن ثمة اتجاهات أخرى تحتاج إلى علاج خاص كتصوير الحكيم لبعض الشخصيات تصويراً ناجحاً في « عودة

الروح « وكاستخدامه الهيومر في « أهل الفن » . ولكن أدبه كما قلت أدب فكرة في جملة .

وكذلك الأمر في حديثي اليوم عن محمود إسماعيل هذا الحديث الذي لا أبغي من ورائه الحاجة وإنما أبغي الخير ، خير الشاعر وخير أدبنا الجديد . فأحكامي عنه تستند إلى قراءة شبه شاملة لما كتب ، وإن كنت سأكتفي اليوم بنقد قصيدة واحدة من قصائده حرصاً على الدقة .

القصيدة كما يقول الشاعر في بطاقته : « وحي سياحة قمرية في ليلة من ليالي الحصاد » . وها هو شاعرنا يبدأ بوصف الحقل : « سيان في جفنه الأغفاء والسهل » وإذن فنحن في حالة هيام شعري تستوي فيه اليقظة والنوم . نحن إن أردت في حلم يقظة « نعسان يحلم والأضواء ساهدة » وهذا لا ريب جو الإلهام الشعري ؛ ولكنه جو قد قيد الشاعر ؛ ونحن لا يعيننا منه صدقه أو تصنعه ، فالشاعر يدعونا إلى هذا الجو وقد أعاننا على أن نحيط أنفسنا به لنخلق فيها جواً مشابهاً . وننظر مع الشاعر فماذا نرى ؟ نرى أن السنابل قد نامت واستيقظ القمر فإذا بنا أمام مقابلة مصنوعة ، لأننا لا نرى نوم السنابل بوضوح ولا يقظة القمر . القمر الذي ينشر الأحلام . وهذا يسلمنا إلى ملاحظة عامة خطيرة على شعر محمود إسماعيل وهي مصدر ما فيه من تنافر وأعني بها « تشخيصه » للأشياء . والتشخيص لا ريب من وسائل الفن القوية ، ولكنه لا يمكن أن يكون مجرد عبث أو مهارة ، بل من الواجب أن تمليه الأشياء إملأه يقربه الفن وقد مسه بجناحه فإذا به كالحقائق : والفن إلى حد بعيد إيهام بالخلق ، خلق واقع شعري ، فهل نجح الشاعر في ذلك ؟

إنني أنظر فأرى « قلب النسيم وهان ينفطر للأضواء » و« السناقد مال جاثياً » و« نخلة قد أطرقت بتلعة » وظل النخلة كأنه « مضطهد » ، ثم أرى « الدوح نشواناً » ومع ذلك يدعونا الشاعر إلى أن نخشع إن مررنا بالدوح النشوان : ما هذا التنافر ؟ لماذا ينفطر قلب النسيم ولها ؟

بالأضواء»، أهذا تجسيم لإحساس الشاعر؟ أهو تصوير لرقعة النسيم تصويراً مجتلباً؟ ولماذا «يجثو السنا» وهو «يجنو» على الشاعر «وينساب» إليه من السماء؟ ثم إن الجو كله جو أحلام هادئة فيها لا ريب حزن خفيف *mélancholie*، ومع ذلك فجأة نرى الدوح نشواناً. وكل هذا تخبط في الرؤية الشعرية أو انعدام لها ومن عجب أن تجد وسط هذا التنافر البيت الرائع بتصويره:

إن هب نسم بها خيلت ذوائبها أناملا مرعشات هزها الكبير
وأن يجاور هذا التصوير الجميل تشبيهه لظل النخلة «بمضطهد»
وأغصان الدوح بأشباح قافلة غاب عنها الرفيقان «الركب والسفر» وقد
نزل على الدوح ضيفان «الليل والقدر» ليتم الإزدواج الكاذب: الليل
والقدر والركب والسفر. أما الليل فنستطيع أن نفهمه، ولكن ما شأن
القدر هنا، وما الرأي في «غياب السفر» كناية عن ثبات الدوح وعدم
تحركه؟ قد يكون في غياب الركب ما يشعر بالوحشة ولكنني في الحق لا
أدرك العبارة عن السكون بغياب السفر. والأغصان «مبهورة ذاهلة»
ولكنها مع ذلك قد تكون «منتعشة بشجو الرياح»، وما أريد أن أدركه هو
وضع تلك الأغصان. كيف كانت أو كيف رآها الشاعر «ذاهلة أم
منتعشة»؟ أي لا أطيق ما يلقيه الشاعر في نفسي من عجز عن إدراك ما
رأى.

ثم إن القمر «هيان يحمل وجد الليل أضلعه» وقديماً قاتل النقد
أبا تمام لقوله «ماء الملام» وثار به الأمدي إذ وصف حمرة الخدين
بـ «ملطومة الخدين بالورد» فماذا يقول المسكين الأمدي لو سمع محمود
إسماعيل يتحدث عن أضلع القمر.

وأنا لا أريد أن أطيل فقد أبنت بالأمثلة السابقة عما أريد من «الرؤية
الشعرية».

وأما «طرطشة» العاطفة فليست واضحة في هذه القصيدة الوصفية

وضوحها في قصائده العاطفية وهي كثيرة بديوانه « هكذا أغني »، ومع ذلك نجد في هذه القصيدة أيضاً كثيراً من « التأوه » و« الأهات » و« الكبد » و« كبدي » و« يا كبدا » وما إليها.

أنظر مثلاً إلى قوله يخاطب القمر.

« قلب كقلبك مجروح » وقوله لنفس المخاطب. « إن العذاب الذي أضناك في كبدي » ثم حدثني عما تستطيع أن ترى من جروح في قلب القمر الهادئ البارد الحالم الحزين حزناً رقيقاً لا يعرف الدماء. ثم ما هذا الضنى الأخذ بكبد الشاعر وكيف يوحى به القمر؟ أليس هذا إسرافاً معيياً ووضعاً للإحساس في غير موضعه؟

« الله أكبر يا ابن النيل يا كبدا ». أو ما تحس بنفرة نفسية من « يا كبدا » هذه. وكيف تخاطب القمر « يا كبدا ».

وبعد فأنا لا أدري كيف يجوز لنا أن نضع هذا الفن الذي نردده اليوم في مستوى فن شعراء المهجر المرهف القوي المباشر كيف نقارن هذا الضجيج بهمسهم الفني؟ وأما عن النثر فما أظن القراء في حاجة إلى أن أدلهم على أن رثاء أحد الشبان لأمه الذي أورده الأستاذ قطب لا يمكن بجمال من الأحوال أن يقارن « بأمي » لأمين مشرق، فإثاء الشاب المذكور لا إيقاع فيه ولا نبل في الإحساس ولا توفيق في اختيار التفاصيل. وكيف تريد من شاب يؤلمه من موت أمه أنهم لم يعودوا يعرفون « بأسرة » أن يصل في فن الكتابة إلى مشرق الذي يذكر « فستانها العتيق » و« يديها اللطيفتين » و« وقع قدميها حول سريره » و« غابة السنديان » وما إلى ذلك من فئات الحياة التي يعرف كبار الشعراء — كما قلت — كيف يلتقطونها بأنامل ورعة فيصلون من التأثير في نفوسنا إلى ما لا تصل إليه « الأبواق والطبول ».

إيضاح أخير

الحنينة:

قلت إنني لا أحب اللجاجة فكيف إذا انقلبت مزيجاً من المهاترة والمغالطة وها هو الأستاذ سيد قطب يعود إلى « مزاجي » الخاص فيدعي أن أثر شخصية لدي من شخصيات القصص التي حللتها في سلسلة « النهاج البشرية » هي شخصية « فيلسيته » للكاتب الفرنسي « فلوير » وذلك لما بها من « حنية » كما يقول

ولكنني لم أؤثر شخصية على أخرى إلا أن يريد الأستاذ قطب حملي على ذلك الإيثار و« فيلسيته » بعد ليست النموذج الوحيد الذي تحدثت عنه، فتمت « فوست » يمثل الإقبال على الحياة والنهم إلى المعرفة عن سبيل المغامرات، و« دون كيشوت »، المجالد للبشر رغم إخفاقه. و« هملت » العقل النافذ نفاذاً يشل الإرادة. و« جوليان سوريل » النائر على مواضع الحياة الاجتماعية. و« ألسست » الناقم على البشر انحلال أخلاقهم و« فيجارو » المنتقم من الحياة بالسخرية. و« إبراهيم الكاتب » الذي تعلق بالحياة حتى مجها و« جفروش » الطفل الباسم عن جسارة قلب، وغيرهم ممن لا صلة لهم « بالحنينة » والمزاج الخاص.

لقد حللت هذه النهاج مُظهراً ما فيها، وهي عندي سواء، فلا محل إذن لمغالطة الأستاذ قطب وإصراره على زعمه أني لا أؤثر إلا لوناً واحداً من الإحساس.

ويأبى الأستاذ قطب إلا أن يضيف إلى المغالطة المهاترة بحيث لا أرى بدأ من أن تكون هذه الكلمة آخر حديث لي في هذا الموضوع:

يرى الأستاذ قطب أن نوع الإحساس الذي أؤثره في زعمه خاص بالنساء وبذوي الأمزجة الخاصة. وأنا لا يرهني أن يكون إحساسي على

هذا النحو، ويعصمني من تلك الرهبة جهل نفضته عن نفسي ، وبربرية لا يزال يسدر فيها الفطريون من الناس.

لقد سمع الأستاذ قطب أستاذ العقاد يكتب مقالات يثبت فيها أن المرأة غير الرجل، وأن بينهما اختلافاً حقيقياً في الطبيعة؛ وسمع الحمقى من الرجال يزدرون المرأة ويعتبرونها سبة أن يشبه الرجل المرأة في شيء فلم ير سبيلاً للمهاترة خيراً من أن يرد إحساسي إلى المرأة وإلى ذوي الأمزجة الخاصة.

وأنا أحب أن يعلم الأستاذ قطب، وأن ينقل إلى الأستاذ الكبير العقاد أن الحياة البشرية ليست من البساطة بحيث يظنان، وليس بصحيح أن بين الرجل والمرأة اختلافاً حاسماً في الطبيعة وقديماً زعم اليونان — وزعمهم الحق — أن الآلهة عند خلقها للبشر لم تخلق الرجل والمرأة دفعة واحدة، بل خلقت أعضاء مختلفة، ثم جمعت بين تلك الأعضاء لتسوي الرجل والمرأة كيفما اتفق، وهي لسوء الحظ أو حسنه لم تحرص على نقاء الرجل من عنصر المرأة أو نقاء المرأة من عنصر الرجل. ولهذا الخرافة الرمزية دلالتها، فليست هناك امرأة كاملة الأنوثة، وليس هناك رجل كامل الرجولة، ومن يدعي غير ذلك إنما يصدر عن عقل باطن أمراضه سخافات العقلية الاجتماعية التي نحيا بينها.

واليونان لا ريب كانوا في خرافتهم هذه أنه مني ومن العقاد ، وطبعاً من الأستاذ قطب وإنه لمن الحق أن نحاول تنقص الرجل برد إحدى أحاسيسه إلى المرأة والشعوب المتحضرة ترى على العكس من ذلك أن في إحساس الرجل كالمراة موضع فخار لكبار رجال الفن والأدب، ولعل الأستاذ قطب قد سمع من العقاد أن رينان قد وصف بأعظم الصفات كفنات عندما قيل عنه « أنه يفكر كرجل، ويحس كمرأة، ويتصرف كطفل » .

الفتات

وأما فتات الحياة « التي يعرف كبار الأدباء كيف يلتقطونها بأنامل ورعة » فالظاهر أن الأستاذ قطب لم يدرك ما أردته منها. وها أنا أبسط القول.

والأستاذ قُطِب لا بد قد فهم عن الأستاذ الكبير العقاد أن كل فن اختيار للتفاصيل الدالة، فالمصور يختار من الألوان والأضواء وتفاصيل المنظر أقدر الجزئيات على الإيجاء، وكلما سما الفنان في فنه ورهف في وسائله عرف كيف يختار تلك الجزئيات الصغيرة وليس ثمت علاقة بين « فئات الحياة » التي يختارها « وضخامة الإحساس » الذي يريد أن يثيره، فالإحساس من الواجب طبعاً أن يكون قويا، وموضع الإعجاز هو أن يثير الفنان هذا الإحساس القوي « بالفتات » التي لن يدركها الأستاذ قطب، بل أن جميع المثقفين في حقائق الفن والأدب ليعلمون لخبرتهم الطويلة بكافة الفنون في العالم المتمدين أن إثارة الإحساسات القوية لا يمكن أن تكون بغير فئات الحياة الأليفة الوثيقة الصلة بالبشر؛ وأما الطنطنة وأما تضخيم التوافه وأما عجيج الألفاظ وأما التبجج بالقوة الجوفاء فهذه وسائل العجز والادعاء والجهل.

أضرب للأستاذ قطب مثلاً بسيطاً أختاره من السنين لنبعد عن الأدب العسير الفهم.

في أحد الأفلام أراد مؤلف القصة أن يحمل المشاهدين على إدراك ضيق بطل الرواية لطول انتظاره أمراً يهمه فلم ينطقه بخطبة، ولم يعث بملاحمه، ولم يجعله على تمزيق ملابسه أو شد شعره، بل ولا على الصياح في أجواز الفضاء، بل عرض على الشاشة بطلنا وأمامه منفضة سجائر خالية، ثم غير المنظر وعرض الرجل في نفس الجلسة، وأمامه المنفضة وقد امتلأت بأعقاب السجائر حتى فاضت. هذه المنفضة المليئة بأعقاب السجائر لا شك من فئات الحياة بل من هناتها، ولكن أو ما يرى الأستاذ قطب أنها وسيلة قوية من وسائل الأداء، وأنها قد حملتنا على إدراك نفسية البطل إدراكاً لن تبلغه قصيدة طويلة من قصائد الأستاذ قطب؟

هذه هي فئات الحياة التي يجب أن نعرف قدرها في الفن؛ ولكننا قوم فطريون نظن الفن ألواناً فاقعة وضجيجاً خاوياً. نعم يا أستاذ قطب أنا

أوتر « الأطياف الباهتة » لأنها نسيج كل فن رفيع ؛ وأما الأطياف الزاهية فلا تسر غير البدائيين من الناس أو لا ترى إلى زنوج أفريقيا كيف يستهويهم الأحمر القاني والأصفر الكركم؟

وأعود فأكرر أننا في سبيل الحديث عن طرق الأداء في الفن، وأما قوة الإحساس المثار فلا دخل لها بالفتات إلا أن تكون هذه الفتات مبعث ذلك الإحساس القوي.

وأما أنني أستطيع أن أستقل بالمشاعر الضخمة وبالفحولة والجهارة أولاً أستطيع فهذه دعوى لا أحب أن أناقشها لأنها صغيرة، ولسنا في مجال مبارزة أنحدر إليها، ورحم الله من قال: « أسرع الناس إلى القتال أقلهم حياء من الفرار ». ونحن نناقش مسائل فنية يدور حولها الأستاذ قطب — يدور من الخارج.

مختارات الأستاذ قطب:

قلت: إنني أحب المتنبي وأرى فيه شاعراً كبيراً، ويأبى الأستاذ قطب إلا أن يقول ويكرر أنني لا أحبه ؛ وهو يقرن العقاد إلى المتنبي، وفي هذا ظلم للمتنبي وللعقاد، فالمتنبي شاعر والعقاد لا شأن له بالشعر، ولا أدل على ذلك من مختارات قطب نفسها.

لقد أتى الأستاذ قطب بنموذج للنثر المصري الجيد « رثاء أحد الشبان لأمه » والشاب صاحب الرثاء هو الأستاذ قطب نفسه، واحتجاج الإنسان بنثره الخاص شيء سمج، وأمعن في السجاجة أن يتحدث المرء عن نفسه في مناقشة الغير فيدعى أن في نثره « معاني كبيرة وأحاسيس عميقة ». هذا الأسلوب ليس من آداب المناقشة ولهذا أهمل نثر الأستاذ قطب كله وأترك له مهمة الحديث عن نفسه.

وأما مختاراته الشعرية فهي أولاً لشاعر مصري كبير، وثانياً لشاعر من شعراء الشباب المصريين فأما شاعر الشباب فهو أيضاً الأستاذ قطب ولهذا

أهمله وأهمل شعره لأنني لا أطيق هذه الصفاقة، ثم أنني لا أرى من اللياقة أن أناقش أشعار التلميذ بينما لدي أشعار الأستاذ نفسه. لدي أشعار الشاعر المصري الكبير العقاد. فالشعر له والأستاذ قطب في ركابه. ولنأخذ من الصور الشعرية التي أوردها الأستاذ قطب للشاعر الكبير العقاد قصيدته « الكون الجميل » (الرسالة عدد 520) قال الشاعر:

صفحة الجو على الزر قاء كالخند الصقيل
لمعت الشمس كعين لمعت نحو خليل
رجفة الزهر كجسم هزه الشوق الدخيل
حيث يمت مروج وعلى البعد نخيل
قل ولا تحفل بشيء إنما الكون جميل

وقال الأستاذ قطب معلقاً على جمال هذه الأبيات إن فيها ألفة وأنه يكاد يلوح الشاعر « متسع الحلق مغفور الفم وهو ينشق بل يلتهم ما في الطبيعة ». وأنا لا أدري أي ذوق أدبي ذلك الذي يحمل الناقد على تصوير الشاعر « متسع الحلق مغفور الفم »، وهل يستطيع القارئ أن يتصور هذه الصورة القبيحة دون أن يملكه الاشتزاز والضحك؟ تصور شاعراً مفتوح العينين فاغر الفم! هذه صورة أبله لا صورة شاعر!

ثم أين الجمال في هذه الأبيات؟

ما هذه الصفحة؟ أمي السحب؟ أمي الأثير؟ وهل هي غير الزرقاء؟ وهبها كانت غيرها أمي كالخد؟ هذا الفضاء الرحب، الفضاء المترامي الذي تسبح فيه الروح فلا تنتهي إلى غاية، هذا الفضاء خد؟ وكيف تصقل الأثير، الأثير اللين الشفاف الخفيف؟

لمعة الشمس كعين لمعت نحو خليل
هل يرى القارئ عين الحبيب وهي تلمع نحو خليل فتشبه لمعة الشمس؟ لا بد أنها عين حمراء تقدح الشر وترسل اللهب!

رجفة الزهر كجسم هزه الشوق الدخيل

أنا أعلم أن الدخيل معناه الطفيلي . أهو الشوق الطفيلي؟ أهو الشوق
الداخلي؟ وهل ترى الجسم يهتز كرجفة الزهر؟ لو أن الهزة كانت في القلب
لقلت شاعراً يشارك الطبيعة باحساسه ولكنه الجسم كله . ينجل إلي أنني
أرى فيلا يهتز بجوار وردة تتمايل على غصنها .

حيث يمت مروج وعلى البعد نخيل
مروج ونخيل لا تخصيص فيها ولا اختيار . أين الفن في يمت نحو
المروج وعلى البعد نخيل؟ هذا نثر لا روح فيه
وأما غاية العجب فتأخذك من قوله :

قل ولا تحفل بشيء إنما الكون جميل
تسمع قل ولا تحفل بشيء ، فتتنبه حواسك ، ويستيقظ إحساسك
ويصحو عقلك لهذا التحدي القوي وتلك الشجاعة النادرة ، وتحسب أن
الشاعر سيخرج على قانون من قوانين الوجود أو على حقيقة من الحقائق
الإنسانية الثابتة ، ثم تنظر فإذا به لا يأتيك بغير هذه الجملة المبتذلة « إنما
الكون جميل » . وأنت تتساءل عن سر هذا القصر وذلك التأكيد فلا تهتدي
إلى شيء .

هذا هو شعر الشاعر الكبير فما بالك بشعر الشاعر الصغير؟

٣ - الهمس في الأناشيد

تحدثنا في مقالات سابقة عن الهمس في الشعر والنثر ، وكانت مناقشات يمجها الذوق الخلفي ، فقد رأى البعض في رفاة الحس ولطافة الروح أنوثته ؛ ورددنا بأن ذلك ليس وقفاً على النساء ، إذ من الواضح أن الله لم يقصر بعض الصفات على جنس دون جنس ، وإنما نحن بإزاء نسب . وكنت أظن أن الحديث كله دائر على الرجولة والأنوثة من الناحية النفسية ، وأما عن الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية ، فذلك ما لم يخطر لي ببال في مجادلة رجال يتصدون لتثقيف الجماهير . وكما كانت دهشتي عندما رأيت كاتباً يذهب إلى أبعد من الرجولة الأخلاقية والاجتماعية ، فيدعى « أنبي أفخر بمشابهة المرأة في تكوينها » ، مع أنه يعرف معنى كلامي حق المعرفة ، بدليل أنه قد فطن هو نفسه منذ سبعة عشر عاماً فيما يقول إلي « أن حب تاجور أقرب إلى عطف الأنوثة ورحمة الأمومة . فإن فاصل الجنس ليس من المناعة والحسم بالمكان الذي يتوهمه أكثر الناس » ، وأنا لم أقل غير هذا . فالحديث كما قلت لم يعد الناحية النفسية ، ومع ذلك يسف الكاتب فيعتقد أنه قد وصل مني إلى شيء عندما قال : « إنني أفخر بمشابهة المرأة في تكوينها ! » وأكبر ظني أن الإنسانية كلها مجمعة على أن « أنوثة » قادة البشر من « كبار الرجال » الذين وصفوا بتلك الصفة مثل تاجور ، ورينان ، ولامرتين ، وشنييه ، وغيرهم ، خير من « رجولة » صاحبنا وأذنايه . أولئك مخلصون حباهم الله تفكير الرجال وإحساس النساء وسذاجة الأطفال ، وهؤلاء لا تسمع منهم إلا صلفاً وغروراً ومهارة مخزية . ولترك هذا الحديث الذي ينزل بالقلوب إلى آخر يرتفع بها . وأمامي الآن نشيد من الشعر اللبناني تذكرته إذ جاءني خطاب يجبرني بوفاة فؤاد البعلبكي ، أحد الطلاب اللبنانيين بجامعة فؤاد . ولكم طربنا أساتذة وطلبة لصوت هذا الراحل الكريم وهو يتغنى به مع جوقة من إخوانه .

تعاودني هذه الذكرى فيزداد حزني لوفاة ذلك الشاب الرقيق الصوت ،
الأنيق السميت ، العزيز النفس الطيب الخلق ، ألا يرحمه الله ! وأتلمس
سر طربنا لهذا الشعر ، فأرى فيه إلى جانب الأنغام خاصيتين هامتين
يكملان معنى الهمس في نفسي ؛ ذلك المعنى الذي لا بد من الوصول إلى
رفع كل لبس عنه حتى يسفر ، فيتحقق ما نرجوه من توجيه شعرنا الحديث
تلك الوجهة التي ندعو إليها بإيمان ، يزيده رسوخاً أنه نبع عن إحساس لن
يمل العقل البحث عن تعليله وإيضاحه .

فأما أولى الخاصتين ، فهي ظاهرة الحب بل العشق ، والحب ليس وقفاً
على الغزل الجنسي كما قد يظن ، فلغته من الناحية النفسية هي المنفذ
الصادق لكل شعور حار ، ومن عجب أن يظن نقاد العرب أنفسهم إلى
هذه الحقيقة الكبيرة فيحسون بلغة العشق عند أكبر شعراء العرب
الخطابين نفسه ، وهو المتنبي ، فيقول الثعالبي في « اليتيمة » إن المتنبي قد
خاطب الممدوح بمثل مخاطبة المحبوب ، وإنه قد استعمل ألفاظ الغزل
والنسيب في أوصاف الحرب والجد ، وهو يرى في هذا مذهباً تفرد به شاعر
الحمدانيين . وهذا حق ، وإن يكن الثعالبي لم يستطع تعليل تلك
الظاهرة ، لأن النقد العربي بجملته لم يحاول أن يصل بين نفيسة الشاعر
وشعره ، وذلك لسبب واضح ، هو أنه لم يتضح إلا في العصر العباسي ،
وهو العصر الذي لم يعد يعبر فيه الشعر التقليدي عن الحياة ، وأصبح
يرسف في محاكاة القديم ، حتى لم يعد فضل للمحدثين في غير تجويد
العبرة عن المعاني المطروقة والتفنن في « البديع » . وجارى النقد الشعر
فأصبح نقداً فنياً بحثاً ، ومن هنا لا ندهش عندما نرى الثعالبي يعلل
استخدام المتنبي للغة الحب في غير الغزل بأن ذلك كان « اقتداراً منه
وتبحراً في الألفاظ والمعاني » ، ثم يضيف سبباً آخر هو « رغبة الشاعر في
رفع رأسه عن درجة الشعراء ، والسمو بها إلى ماثلة الملوك » . وهذه
الأسباب وإن تكن صحيحة إلا أنها لا تكفي ، بل لعلها تعدو السبب
الحقيقي الذي نجده في طبيعة المتنبي النفسية وفي ملاسبات حياته . فقد

كان الرجل قوي الانفعال سريع التأثر ، زحرت نفسه بشتى المشاعر
ففاضت في لغة الحب ؛ ولقد أحب سيف الدولة حباً حقيقياً إذ رأى فيه
رجلا شهما كريماً ، وزاده حباً له كونه عربياً في زمن غلب فيه الأعاجم
وسيطروا على العرب في كل مكان ، إلا في حلب حيث كان يرابض
الحمداي يحمي الثغور ضد الروم ، ثم يخضع القبائل الثائرة ، ويتبع
النصر بالعفو عنهم ليضمهم إلى جانبه في دفاعه المجيد ضد أمراء بيزنطة
أعداء العرب جميعاً . ولقد ترك الشاعر أمير حلب مغضبا ، ومكث في
مصر عند أعداء بني حمدان أربع سنوات ، ثم عاد إلى العراق ؛ ومع ذلك
لم يهج قط صديقه الحبيب ، ولا عدا في ذكره له حد العتاب الذي تفاوت
لينا وشدة بتفاوت حالات الشاعر النفسه ؛ بل لقد رأيناه يرثي أخته خولة
رثاء مؤثراً يدل على حزن حقيقي ومشاطرة لأخيها في ألمه . ودعاه سيف
الدولة إلى أن يعود إلى جواره فاعتذر ، ومع ذلك لم يكتف فرحه بخطاب
تلك الدعوة الكريمة التي أتته من صديقه القديم ولقد عبر عن حزنه لفراق
ذلك الصديق غير مرة في شعر صادق جميل مؤثر ، وبخاصة أثناء إقامته
بمصر .

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا
حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غدارا فكن أنت وافياً
خلقت ألوفاً لو رجعت إلى الصبا لفارقت شبيبي موجع القلب باكيا
وقوله من قصيدة أخرى :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب
أما تغلط الأيام في بأن أرى بغيضاً تنأى أو حبيباً تقرب
وقوله :

أود من الأيام ما لا توده وأشكو إليها بيننا وهي جنده
أب خلق الدنيا حبيباً تديمه فما طلبي منها حبيباً ترده
أحب إذن شاعرنا سيف الدولة حباً حقيقياً وحزن لفراقه حزناً موجعاً :

مالي أكرم حبا قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم
إن كان يجمعنا حب لغوته فليت أنا بقدر الحب نقسم
يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
وكذلك قوله :

يا من يعز علينا أن نفارقه وجداننا كل شيء بعدكم عدم
... الخ ، مما يفيض غراما أو ما يشبه الغرام . وألف الشاعر تلك
اللغة ، فظهرت في مدحه لغير سيف الدولة ، ككافور في قوله : (وما أنا
بالبಾಗಿ على الحب رشوة ...) وقوله :

ولم يكن في مصر ما سرت نحوها بقلب المشوق المستهام المتيم
وابن العميد بقوله :

تفضلت الأيام بالجمع بيننا فلما حمدنا لم تدمنا على الحمد
فجد لي بقلبي إن رحلت فإني تخلف قلبي عند من فضله عندي
وعضد الدولة بقوله :

أروح وقد ختمت على فؤادي بحبك أن يحل به سواكا
فلو أني استطعت حفظت طرفي فلم أبصر به حتى أراكا
ولتعليل تلك اللغة في مخاطبة قوم لم يكن المتنبي يحبهم حبه الصادق
لأمير حلب ، يجب أن نفطن إلى حقائق نفسية أخرى عند الشاعر ،
وأخص تلك الحقائق اثنتان : الطموح والسذاجة . فالطموح من طبيعته
يخلط بين الغايات والوسائل فترى صاحبه يحب كل وسيلة إلى الغاية التي
يستهدف وكان الغاية قد اختلطت بالوسيلة وإذا اجتمعت السذاجة إلى
الطموح كما حدث عند المتنبي لم يكن غريبا أن يحب الرجال الذين رأى
فيهم وسائل إلى غاياته ، وأن يسرف في هذا الحب عندما تخيل إليه
سذاجته أن غاياته المحبوبة قد تحققت أو أصبحت في حكم المتحققة .
ولعل في بيته الشهير :

وكل امرئ يولي الجميل محب وكل مكان ينبت العز طيب

ما يمثل نفسية الرجل الطموح خير تمثيل ، فهو لا يحب إلا من يولي
الجميل ولا يرى الطيب إلا حيث ينبت العز . ونحن الآن لا نناقش قيمة
هذا الإحساس من الناحية الأخلاقية ، ولكننا نقرر حقيقة نفسية ثابتة ،
نجدها عند النفوس المندفعة الطموحة الساذجة في الغالب ، والمتنبي من
بينها .

وينتهي بنا هذا التحليل السريع إلى نقطة البدء ، وهي مقدرة المتنبي
على الانفعال ، وبهذه المقدرة نعلل استخدامه لغة العشق أيضا في الكلام
على الحرب كقوله :

أعلى الممالك ما يبني على الأسل والطعن عند محيهم كالقفل
وقوله :

شجاع كأن الحرب عاشقة له إذا زارها فدته بالخليل والرجل
فأنت ترى الطعن عنده كالقفل ، وترى الحرب عاشقة للشجاع ،
وأمثال ذلك كثير في شعره .

هذه هي الظاهرة التي لاحظها الثعالبي وقد عللناها بما نراه متمشياً مع
نفسية الشاعر ، وهي بعد لا تقف عند المدح أو الفروسية ، بل تكاد تمتد
إلى معظم شعره . والقراء لا يرب يذكرون نظرية صديقنا الباحث العميق
محمود شاكر ، وهي التي يزعم فيها أن المتنبي قد أحب خولة حب غرام ،
ومن أكبر أدلته على ذلك ما في رثائه من حرارة الألم . ونحن وإن كنا غير
واثقين من صحة هذا الفرض ، إلا أننا نرده مغتطين إلى الظاهرة العامة
التي لاحظها صاحب اليتيمة وأما عليها ، فالمتنبي - ككل شاعر كبير -
غني بنغمات الحب .

والحب هو الذي يمس نفوسنا عندما نستمتع إلى أناشيد لبنان ، وفي هذا
تختلف أناشيدنا في جملتها عن أناشيدهم . فنحن نشدو إما عن زهو
كقولنا : « بلادك يا مصر بلاد الأسود » أو « نحن زواجر من نار ، في قوة
الإعصار ، في عزمه الجبار ، كنا على الدنيا فنا » نحن السيوف

المشروعات » ، وإما أن ندعو إلى حروب كحروب دون كيشوت نحو :
 « ياقاعدة في دارك والعالم في نار ، ما تحمل سلاحك وتحمي الديار » أو « يا
 فرحتي ، في الحرب حاندم أمتي » بلغتها المخنثة السمجة التي يصدعنا بها
 الراديو المصري المشثوم صباح مساء ، وإما أن نستلهم « خضرة »
 الشجاعة في لغة لا أعرف لثقلها مثيلاً : « مين زيك عندي
 يا خضرة¹ . . . ما تجودي علي بنظرة . . وأنا رايج الميدان » وما إلى ذلك
 من استجداء لا يشعر بالحاجة إليه جندي حقيقي يعرف أن البطولة الفذة
 ستجعل منه معقد أنظار « خضرات » الأرض جميعاً . وما هكذا تكون
 الأناشيد وإنما تكون شعراً . والشعر إحساس بجمال الوطن وحب لذلك
 الجمال . الأناشيد لا تحرك النفوس إلا بقدر ما فيها من تفاصيل حقيقية
 قادرة على استحضار صورة الوطن أمام الخيال ، ثم التغني بتلك التفاصيل
 غناء مهموساً نافذاً حاراً . ومن هذا النوع « نشيد العروبة » الذي نريد
 أن نتحدث عنه .

عليك مني السلام يا أرض أجدادي
 ففك طاب المقام وطاب إنشادي

وهذان البيتان هما القرار الذي تردده الجوقة ، وقوام الإحساس فيه ربط
 الوطن بمستقر الأجداد ، ثم طيب المقام به ونشوة الانتماء إليه ، وتأتي
 المقطوعة الأولى :

عشقت فيك السمر وبهجة النادي
 عشقت ضوء القمر والكوكب الهادي
 والليل لما اعتكر والنهر والسوادي
 والفجر لما انتشر بأرض أجدادي

وهذا شعر سهل قريب ، ولكنك تحس بلغة الحب تتقد بين مقاطعه ،
 وكأن السمر وضوء القمر ، والكوكب الهادي ، والليل لما اعتكر ، والنهر

(1) لقد بلغني أن المقصود بخضرة هنا هو « أرض وادي النيل » ولكن متى عرفت الأناشيد
 المصرية الرموز؟!

والوادي ، والفجر لما انتشر ليست من الظواهر الشائعة بين البشر ، بل شيء خاص ، خاص بأرض أجدادي . يخيّل إلي أن هذه الأشياء كلها غيرها في البقاع المغيرة للوطن الذي يتغنى به الشاعر . هناك شيء من التخصيص لا أدري من أين أتى ، فهو يجري في المقطوعة كلها ، يجري في الاحساس الصادق بالجمال ، يجري في يسر العبارة ، يجري في « فيك » ، بعد « عشقت » الأولى وفي « باء » بأرض أجدادي « بعد » والفجر لما انتشر ، يجري في موسيقى اللفظ ، وحرارة الصيف .

ويعود القرار: عليك مني السلام . . . إلخ ثم تأتي المقطوعة الثانية ولعلها أجمل ما في التشيد .

أهوى عيون العسل	أهوى سواقيها
أهوى ثلوج الجبل	ذابت لأليها
سالت كدمع المقل	سبحان مجريها
ضاعت كرمز الأمل	بأرض أجدادي

وهنا يجتمع الإحساس بالجمال الخاص ، بالجمال الدال على وطن بعينه ، وطن الجبال ذات الثلوج تذوب كاللآلئ ، يجتمع إلى لوحة النفس ، لوحة فيها روحية التصوف . سالت الثلوج ؛ كدمع المقل ، سالت سبحان مجريها ، ضاعت كرمز الأمل . ثروة روحية في تلك المعاني التي يلون بعضها بعضاً وقد تدفقت في وحدة نفسية بالغة العمق! انظر إلى نار الوطنية تتج في تشبيه ثلوج الجبل الجميل كاللؤلؤ بدمع المقل . انظر إلى التصوف الديني في سبحان مجريها . انظر إلى العتاب القوي المثير للهمم في « ضاعت كرمز الأمل » .

ويعود القرار مرة ثالثة ، ثم نصل إلى المقطوعة الأخيرة .

ياقوم هذا الوطن	نفسى تناجيه
فماجوا في المحن	جراح أهليه
إن تهجروه فمن	في الخطب يحميه

يا ما أحيل السكن في أرض أجدادي

أو ما تفعل رقة هذا العتاب في النفس أكثر مما تفعل ألفاظنا الضخمة
ونداء اتنا الغليظة المسرفة ؟ فالنفس تناجي هذا الوطن ، وقد نزلت به عن
جرح أهليه ، هلا عاجلتموها ! وها أنتم تهاجرون التماساً لسعة الحياة ؟
ولكن أما للوطن أن يلتمس فيكم حماه ؟ ! هذا الوطن الجميل « يا ما أحيل
السكن في أرض أجدادي » عتاب فيه إغراء قوي حتى العبارة عذبة جميلة
مؤثرة « يا ما أحيل » السكن ، يا ما أحيله في أرض أجدادي ! هذا هو
سحر الألفاظ ، سحر مستمد من القلوب .

ذلك هو شعر الأناشيد الذي يخاطب النفس فيحركها ، لأنه يقوم على
الإحساس بجمال الوطن كما قلنا وعلى عشق هذا الجمال . وأما الوطنية ،
وأما استنهاض العزائم ، وأما الدعوة إلى الفداء ، فكل تلك معان لا
يمسها الشاعر بظاهر اللفظ إلا في رفق يشبه الحياء ، ولكن كم نحسها قوية
دامغة في حرارة النغمة ، ولطف الإحساس ، ونفاذ العبارة ! وهذا هو سر
الشعر ، هو الهمس إن أردت أن تعرف ما نقصد بذلك اللفظ الذي كأنه
سر مغلق .

وبعد ، فأنا أخشى أن يكون مصدر ما في أشعارنا من غلظ ضعف في
الحاسة الفنية ، حاسة الإحساس بالجمال ، ثم نقص في القدرة الحقيقية
على الحب بمعناه الإنساني الصحيح . ويزيد هذا الخوف في نفسي وضوحاً
ما لاحظته من أن شعبنا لا يفتن إلى شيء اسمه جمال في شجرة أو نهر ،
فجر أو غسق ، وإنما يعرف ذلك من سمع منا أو تعلم أن هناك شيئاً بهذا
الاسم ، وإن الله لم يخلق الأشياء لما فيها من نفع مادي للإنسان فحسب ،
بل خلقها أيضاً لمعان روحية . سل مثلاً فلاحاً عن جمال شيء ، تحس
لساعتك أنك تخاطبه عن أمر خلا منه ذهنه على الإطلاق ! وليس لذلك

(1) وهذا الاتجاه الصحيح في كتابة الأناشيد ليس خاصاً بالأدب العربي ، فهو واضح في معظم
الأناشيد الغربية . ولقد سبق أن ترجمنا نشيد « الرين » للشاعر الألماني نيقولا ميكر بالثقافة (عدد
166) وفيه يتغنى الشاعر بجمال نهرهم وجمال نبيذهم وجمال بلادهم .

سبب غير الجهل . فالإحساس بالجمال ذاته لا بد أن يوقظه العلم ،
واللبنانيون أكثر اتصالاً منا بثقافة الغرب ، ولذلك نضج إحساسهم ،
وراهت أذواقهم ، وتفتحت نفوسهم ، ومن هنا ترانا ندعو جاهدين إلى
نقل الثقافة الغربية إن كنا نريد نهضة حقيقية ، وما النهضة إلا نوع من
الحياة لا أفكار تردد أو نظريات تسرد .

الأدب عسر لا يسر

منذ عودتي من أوروبا بعد السنين الطويلة التي قضيتها بها وأنا أرسل للثقافة المقال تلو المقال فتشر القليل وتمسك الكثير بحجة أن فيها أكتب غموضاً وكثرة استطراد وإشارات إلى بعض الآداب الأجنبية ، لا يستطيع القارئ المصري فهم معناها وقد خلا ذهنه مما نفترضه معلوماً لديه من أسس الثروة العقلية التي يملكها مثقفو القوم في أوروبا . والرأي عندها أنه من واجبنا أن نلاحظ القارئ ونقدم إليه ما يتناسب وثقافته في وضوح وجلاء ، وفي هذا إهدار لكل القيم ، فالماء الوشل لا يعرف إلا لونا واحداً تتفق عليه كل الأبصار ، ونحن نحرص على أن نترك له عمقه حتى تنهياً له من تكاثف طبقاته تلك الألوان المتباينة وتباين ما يلقي عليه من ضوء أو تنعكس فيه من ألوان السماء ، وفي نفسي — إذ أقول ذلك — صور لبحيرة (Bourget) في جبال السفوا بفرنسا ، فهناك تتغير ألوان مياهها بتغير حالات الجو وساعات النهار؛ فطوراً تنحدر الأضواء عما يحيطها من جبال شاذجة لتنتهي إلى صفحة الماء وكأنها مأخذ آلة مصورة تجتمع إليها الأشعة فإذا بشدة البريق تلهينا عن لون مياهها ، فكأن البريق لون ، وطوراً يخف الضوء بما انتشر فوقه من ظلال ، وإذ بالماء في زرقة قائمة أو خفيفة كالعين المبصرة ، وكثيراً ما تعبس السماء فلا ترى إلا ما يشبه النحاس علاه الصدا ، وفي ذلك من الجلال مثل ما نحسه بإزاء أثر قديم قد كساه الزمن بذلك الطلاء القاتم الذي يخلع على ما يكسوه من نبل القدم ما يأخذ بكل نفس صادقة الحس . وعلى شاكلة تلك البحيرة أود أن لو كان كل مقال — أود أن نترك له عمقه حتى لا يجد فيه كل قارئ ما يجد الآخر . والنفوس متباينة وبحكم هذا التباين نفسه لن نستطيع أن نقدم لكل منها ما تبغي ،

(٦) هذه المقالة من أولى المقالات التي نشرت بالثقافة بعد عودتي من أوروبا سنة 1939 .

فالسبيل الى تغذية النفوس بالحق والجمال لا يمكن أن يكون بغير ترك احتمالات لا حد لها ترقد تحت ألفاظنا فتلتقط منها كل نفس ما تريد ، وحسبما كان لونها الدائم أو الموقوت . ونحن بعد ذلك لا نكتب لنسكب ما في نفوسنا في أنفس الغير ، وإنما لنعين كل نفس على الوعي بمكنونها ، إذ النفوس عامرة بكل حق وجمال ، والمقال الجيد هو ما يأخذ بتلك النفوس إلى حيث يستقر منها ذلك الحق وذلك الجمال .

يخيل إليّ أن الطبيعة البشرية كقطعة من الرخام حلتها الطبيعة بأجل « التجازيع » ، ولكنها مخفية كما هو الأمر في الرخام . ولكي تظهر تلك التجازيع لا بد لها من محك يذهب بالطبقة السطحية التي تحفيها ، وهذا المحك في الطبيعة البشرية هو الحياة – فنحن إذ نكتب لا نفعل ذلك إلا لأن الحياة قد كشفت لنا عما في طبيعتنا من « تجازيع » نطلع الغير عليها لتعينهم على اكتشاف ما اكتشفنا فيجدون في أنفسهم ما وجدنا ، ذلك إنه وإن تكن تجاربنا الخاصة لن تغني الغير عن التجربة الذاتية ، إلا أنه ما من شك في أن حياتنا الروحية خاضعة لقانون عام هو قانون « ادخار الطاقة » فالرواية التمثيلية نراها فتشفي النفس من غريزة مكتوبة أو أمل مكتوم ، وكأننا أحيينا تلك الغريزة وحققنا ذلك الأمل ، وهكذا تحل المشاهدة وما يصحبها من مساهمة خيالية محل المزاولة الفعلية ، وبهذا تُجنب أنفسنا التجربة المباشرة ، وندخر ما في جهدنا من طاقة ، والأمر في الرواية كغيره في كل أثر أدبي أو فني .

وإذا فنحن نكتب لنساعد الغير على اكتشاف نفسه . ونحن نريجه بتجاربنا من المزاولة الفعلية . وخلاصة تجاربنا في أكثر الأحيان ليست من الوضوح بحيث يظن إلا ان تكون تجارب مدعاة ، فالحياة لسوء حظنا أعمق من أن تسلم اليها أسرارها ، والخلق الأدبي ليس خلقا عقليا بل خلق حواس ، فليس لرجل الفن أن ينتظر حتى تأخذ الصور الحسية عنده دلالتها العقلية ، وإلا حكمنا عليه ببعد طبيعته عن امكان ذلك الخلق ، وإنما هو يأخذها عند نبعها ، قبل أن تصل إلى نفسه فتسقط في الميدان

العقلي الذي يشترك فيه جميع الناس ، وكيف نستطيع أن ندعي الخلق بما هو شائع بين البشر ؟

ومن هذه الصور الحسية نصوغ ما نعرضه على القارئ وقد شاطرنا صفة الانسانية واثقين أنه واجد في نفسه ما يماثلها . ونحن بعد ذلك لا نعرض عليه ما في نفوسنا من حب أو ألم تطفلا منا وزجاً له فيما لا يعنيه ليضيق بنا نفساً ، بل لإيماننا بأنه يجب ويألم كما نحب ونألم . والواقع أنه ليس هناك أي خلق أدبي يستند إلى حادثة بذاتها ، فالكاتب الغزل لا يتغنى بامرأة بعينها بالغاً حبه لها ما بلغ ، وإنما أقصى ما يستطيع أن يفعل هو أن يحضرها إلى نفسه ليخلق جوا يستطيع بفضل ما يشيع فيه من حرارة أن ينفذ إلى صميم النفس البشرية اطلاقاً .

والفنان يعرف أنه صائر إلى الفناء . وهو منذ نشأته يحس بأن في نفسه رسالة لا بد من أدائها ، وهمه الأول هو تحديد تلك الرسالة وقد عاشت في نفسه غامضة ، فليس لإنسان أن يزيده نصبا وقد شد عزمه ليجمع ما انتثر من تلك الرسالة ، ولا أن يطالبه بتأديتها دفعة واحدة ، فلو أنه استطاع لما تولى ، وإنما لنا وعلينا أن نمهله متلقين ما يحمل لنا من فئات ، مقدرين له جهده ، عالمين أنه خير للإنسانية أن تؤدي نفس واحدة رسالتها ولو نقطة نقطة من أن يملأ الناس آلاف الصفحات المستعارة .

هذا هو الأديب كما أظنه . وأما من يدعون الأدب بغير رسالة تطرب بها نفوسهم فتلك أرواح خلقت خطأ كما خلق أكثر الناس بغير سبب ، ولا مبرر ، إلا إتلاف الحياة على من يستحق الحياة .

رأيت بمسرح الأديون بباريس رواية لأبس Ipsen هي رواية « بيرجنت » « Pyr Gynt » موضوعها خيالي استقاه المؤلف من أساطير البلاد الشمالية ، ووضع لبعض أجزائها الموسيقي جريج « Gréeg » ما زاده في دلالتها من الحان . والذكرى التي علقت بنفسي منها هي ذكرى أحد أشخاصها الهميين ، وقد سار على المسرح وبذراعه سلة ويده الأخرى

« مجراف » وقد أخذ يجرف من يلقاه من الناس الذين خلقوا خطأ ،
يلقيهم بالسلة ليعود خلقهم من جديد رحمة بهم وبغيرهم ممن يشاركون في
صفة الإنسانية .

وكلما فكرت في أمر الأدب أو الفن عندنا عاودتني تلك الذكرى ،
وبودي لو ساقط هذا الرجل قدماءه إلى بلادنا فما أشك أنه واجد ما يملأ
أضعاف سلتة .

فالأدب عندنا تزجية فراغ أو احتيال على العيش ، وفي هذا امتهان
لحياتنا لا حد له ، وهو إن سعى إلى غاية جاءت غايته حقيرة ، فمن قائل
إنه منبر وعظ وسبيل لإرشاد ، ومن قائل إنه مصري أو يجب أن يكون
مصريا ، والكل يجمع على ضرورة تيسيره لكافة الناس حتى نكسب من
ورائه المال .

وأنا بعد أعلم أننا بوجه عام لم نزل في حالة فطرية حيث تقاس الأشياء
بما تعود به من نفع مادي أو معنوي مباشر ، وأنه لا بد لنا من زمن حتى
نصل إلى تقدير الحق والجمال في ذاتها .

ولكن أما لنا أن نحاول بسط أجنحتنا ؟ وشباب هذه الأمة يتحفز
نشاطا ، فما له لا يأخذ عدته ، فيبحث وينقب عما نشير إليه يغني بتفاصيله
نفسه ؟

فربماؤنا إلى الشباب اليقظ أن يرجع إلى ما يشير إليه الكاتب ،
فيستوعبه ليرى أثره العام في نفسه ، وليذكر مثل هذا الشاب أن الثقافة
الحقيقية « هي ما يبقى في النفس بعد أن ننسى ما حصلنا » وهذه الثقافة
هي ما نحاول أن نمده بها ، وإن يكن ذلك غير مغنيه عن الرجوع بنفسه
إلى كتب البسط، فمهمتنا ليست في ذلك ، وإنما هي في تعليمه كيف يجد
نفسه .

الأدب عسر لا يسر ، وما ينبغي أن يكون غير ذلك ، على أنك مجازي
بغير ريب عن جهدك ، فسترى أمامك عوالم لم تحلم بها من قبل . وسيأتي

يوم يخيّل إليك فيه بمجرد نظرة أنك تشق الحجب فتري في النفوس ما تكنه
من جمال أو قبح كما ستري خلف الأشياء ما فيها من حق أو باطل ، وأي
كسب يعدل كسبا كهذا ؟ وأي معنى للحياة بغير الفطنة إلى أسرارها
وغاياتها؟

مناهج النقد

تطبيقها على أبي العلاء

الأدب ومناهج النقد

البحث عن الحقائق في الإنسانيات شاق ، لما هو واضح من أن مثل المرء عندما يحاول فهم نفسه كممثل العين تبغي رؤية نفسها ، والنفوس بعد وحدات قل أن تتشابه في غير جوانبها العامة التي لا تعني الأدب في شيء ، ومثلها في ذلك مثل كل الكائنات ، فأنا أعرف شجرة الزيتون أو شجرة الرمان ، وأما مطلق شجرة فهذا ما لا أكاد أدركه ، وبالمثل أعرف شكسبير أو جيته ، وأما مطلق رجل فذلك ما لا وجود له في الواقع ، بحيث يخيّل إليّ أن في تفكيرنا فساداً أصيلاً مصدره ذلك التجريد الذي مكنتنا منه ألفاظ اللغات .

ولهذا أراني دائماً شديد الحذر من كل تعميم ، فقد أستطيع أن أطمئن إلى تصوير أديبٍ ما لنفسيةٍ ما في روايةٍ ما ، ولكنني أرفض أن أثق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس عن الإنسان إطلاقاً أو ملكة من ملكاته ، لأنني أحس دائماً أن حديثهم لا يلاقي حقيقة أي نفس ممن أرى حولي .

وإذا صح أن النفوس وحدات غير متشابهة في خصائصها المميزة ، وأن التجريد حيلة عقلية ، وضح ما في البحث عن حقيقة الأدب وقيمه الفنية من صعوبات .

النقد الذاتي والنقد الموضوعي:

يقرأ الناقد القصيدة من الشعر ثم يتساءل عن رأيه فيها ، وإذا به يصدر ألواناً من الأحكام يسمون بعضها « قيمة » وهي ما تدور حول الجودة وعدمها ، في سلم للقيم يضعه كل ناقد لنفسه ، وبعضها « واقعية » يستمدّها من حقيقة ما ينقد ، كوصفه للقصيدة بأنها شعر عقلي أو عاطفي أو حسي ، وأحكامه في كلتا الحالتين إما أن تكون مطلقة وإما أن تكون

نسبية ، أي مردودة إلى ملابسات القصيدة ، من حالة نفسية لقاتلها أو ظروف خاصة بعصره أو ضرورة لموضوع الشعر ، أو ما شاكل ذلك مما ينقل الحكم من الإطلاق إلى النسبية .

فإذا كان رأيك عن « قيمة » القصيدة وكانت أحكامك « مطلقة » جاء نقدك — فيما يقولون — نقداً ذاتياً ، وإلا فهو موضوعي .

وهذا قول يبدو سليم المنطق ، ولكنك ما تكاد تمنع النظر حتى تحس بوهنه ؛ وذلك لأن كل حكم قيمي لا بد راجع إلى حكم واقعي ، فالناقد الذي يحتمي وراء ما يسميه ذوقه الخاص إنما يحيلك في حقيقة الأمر على مجموعة من الآرا لسابقة المقررة التي تبلورت في نفسه بوعي منه أو على غير وعي ، بحيث نستطيع أن نقول إن الذوق ما هو إلا راسب من رواسب العقل الخفية .

يقسّم ابن قتيبة الشعر — مثلاً — إلى أربعة أضرب : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى . وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه . وفي تلك التقاسيم والألفاظ ما يدل على أن أحكامه قيمية ، بدليل قوله « حسن » و « جاد » و « حلا » و « قصر » و « تأخر » وهي أحكام مطلقة إذ لم يعلقها على توافق بين لفظ ومعنى أو بين قائل ومقول أو بين الشاعر وعصره ؛ فهو إذا ناقد ذاتي .

ومع ذلك ما تكاد تمنع البصر حتى ترى أن أحكامه القيمية هذه تستند إلى حكمين تقريرين سابقين هما اللذان أملياها .

1 — أولهما أن اللفظ في خدمة المعنى ، وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة يحلو بعضها ويقصر الآخر .

2 — ثانيهما أنه لا بد لكل بيت من الشعر من معنى .

ولتناقش هذين الرأيين .

فأما اللفظ في خدمة المعنى أو للعبارة عنه فنظر جزئي هو الذي أتلّف

ذوق ابن قتيبة على غير وعي منه ، بل هو إحدى تلك المسلمات التي أفسدت الكثير من أدبنا العربي ومن نقد نقادنا ، وذلك لوجوب التمييز بين نوعين من الأساليب .

(1) الأسلوب العقلي الذي نستخدمه في العلم والتاريخ والفلسفة وأدب الفكرة إن صح أن يسمى ذلك أدباً . وعلى هذا الأسلوب تصدق وجهة نظر ابن قتيبة ، إذ اللفظ عندئذ لا يقصد منه إلى غير العبارة عن المعنى ، بل نحن نذهب إلى أبعد مما ذهب إليه العرب ، فنقول إن المعنى الواحد لا يمكن أن يعبر عنه إلا بلفظ واحد ، فاللغات لا تعرف – ولا يجب أن تعرف – الترادف ، وأمر الألفاظ كأمر الجمل ، فالكاتب الحق هو الذي لا يطمئن حتى يقع على الجملة الدقيقة التي تحمل ما في نفسه حملاً أميناً كاملاً ، بحيث تصبح عبارة كجسم حتى لا يمكن أن ينتقص منه أو يزداد عليه شيء ؛ والتحدث عندئذ عن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالتحدث عن شفرتي مقص ، والتساؤل عن جودة أحدهما كالتساؤل عن أي الشفرتين أقطع ، وإنما لك أن تحكم على المعنى المعبر عنه فتقبله ك رأي مصيب أو ترفضه ك رأي باطل .

(2) الأسلوب الفني : وهذا هو أسلوب الأدب الجيد بمعناه الضيق كما يفهمه الأوروبيون بل هو الأدب ذاته إذا سلمنا – كما سنرى – أن الأدب « هو العبارة الفنية عن موقف إنساني عبارة موحية » واللفظ عندئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته ؛ إذ هو في نفسه خلق فني ، فمن اليسير مثلاً أن نقول : « إن وقت الظهيرة قد حان » فنؤدي المعنى الذي نريد أن ننقله إلى السامع ، ومع ذلك يقول الأعشى : « وقد انتعلت المطي ظلالها » للعبارة عن نفس المعنى ، فنحس لساعتنا أن عبارته عبارة فنية قصد منها إلى خلق صورة رائعة لا إلى أداء فكرة . وكذلك نستطيع أن نقول : « وسارت الإبل في الصحراء » عائدة من الحج كما يقول ابن قتيبة وكما يريد أن يفهم من قول الشاعر « وسالت بأعناق المطي

الأباطح » . ولكن عبارة الشاعر عبارة فنية قصد منها إلى نشر ذلك المنظر الجليل أمام أبصارنا ، منظر الإبل قادمة من مكة متراصة متتابعة في مفاوز الصحراء ، وكأن أعناقها أمواج سيل يتدفق . وكذلك يستطيع مؤرخ أن يقول: إن العرب أنهمكوا الفرس . وأما الأعشى فيقول إنهم تركوهم « وقد حسوا بعد من أنفاسهم جرجا » ولقد نصف الصحراء بأنها جرداء تمل عابريها ، وأما الشاعر فيقول: « وغبراء يقاتل الأحاديث ركبها » وفي هذه الأمثلة الأربعة أربعة أفعال . « انتعل » و « سال » و « حسا » و « اقتات » هي أمانة الفن في العبارة ، ولها وظيفتان .

أولها أنها تعبر عن المعنى عبارة حسية ، لأن كلا منها يحمل صورة تدركها الحواس . فالإبل تنتعل الظل وأعناق المظي تسيل في الصحراء والفرس يجرعون أنفاسهم والركب يقاتل الأحاديث ، وهذه خاصة من أهم خصائص الأسلوب الفني ، وأعني بها أن « تصاغ العبارة من معطيات الحواس » وذلك على خلاف الأسلوب العقلي حيث تكثر المعاني المجردة والألفاظ المجردة التي إن حملت صورة فصورة عامة كذلك التي نجدها في معظم تلك الألفاظ التي أصبحت « مجازات ميتة » ، أمثال « الرفعة » و « والانحطاط » التي لم يعد أحد يفكر فيما اشتقت منه من « رفع » و « حط » .

ووظيفتها الأخرى أنها تربط بين عوالم الحس المختلفة ، فتحررنا مما اضطرننا إليه ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة ، وذلك لأنه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة من المدركات ، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر ، وأن نحس بنداء في نفوسنا بطرق شتى من حواسنا: عن طريق الأذن عندما نسمع لحنا موحيا ، وعن طريق البصر إذا ما رأينا أول أشعته رؤية مباشرة أو في لوحة فنان ، بل إن من النحاتين من استطاع أن يحمل الحجر وقعه في النفس ، بأن مثل فتاة تحلم عنها غلائل النوم ، وإلى ساقها طائر يسط جناحيه البليين .

والشعراء بدورهم يصلون إلى ما يصل إليه كل هؤلاء ، عندما يحدثنا أحدهم عن بزوغه وقد لاحت بالآفاق « أصابعه الوردية » بما فيها من رقة وصفاء .

وإذا صحّ أن معطيات الحواس تتلاقى في النفس التي تكون كلا لا يعرف تقاسيم العقل ، استطعنا أن نفهم معنى الخلق الفني عند الشعراء ، إذ كثيراً ما يكون بفضل إمكان تبادل الحواس صورها ، إمكاناً نفسياً لا شك فيه . فهذا شاعر انجليزي يطيل التحديق في ضوء المصباح فيقول: « إنه أخذ ينظر إلى الصمت في جوف الضياء » . وذلك آخر فرنسي يتحدث عن أزهار الربيع التي ترسل عطرها إلى السماء كما يرتفع البخور إلى قباب الكنائس « فترى الأول وقد تمثل الصمت شعباً يرى ، بينما بعثت نشوة الربيع بالآخر ما يشبه إيمان اليافع في قوته ، فرأى الطبيعة معبداً تحوطه آفاق السماء وكأن عطر الزهر بخور ، ومن الشعراء من يذكر « شربه » « للون » الشمس السائل ، ومنهم من « يرى » ضوء أمسية الخريف في نعمة اللؤلؤ .

بل إن منهم من تتلاقى في عبارته وحدة النفس بوحدة الوجود على حد قول بودلير: « إن الأشياء تفكر خلاله كما يفكر خلالها » وذلك عندما تأخذ نشوة الأحلام ، فإذا بذاتيته قد امتحت لتختلط بما يحوطه من جلال الطبيعة ، ولكم من مرة نستمتع إلى « همس » الرياح ، فنفهم أنفسنا بصور الأشياء كما نخلع على الطبيعة معاني الإنسان ، ولكم تهزنا كلمة (كيتس) . « عندما يأتي إلى جوارى عصفور ينقر الحصى يخيل الي أي أنقر معه وأني أشاطره حياته » .

وفي هاتين الوظيفتين ما يساعد على إيضاح تعريفنا للأدب بمعناه الصحيح « إنه العبارة الفنية عن موقف إنساني ، عبارة موحية » ، إذ من البين أن كل أدب هو قبل كل شيء صياغة لموقف إنساني ، وأن بين الأمرين رابطة وثيقة ، إذ في تلك الصياغة يتركز موقف الكاتب بما أمامه من عالم النفس أو عالم الطبيعة ، وفي الصيغة التي يختار ينساب ذلك

العنصر الشخصي الذي يميز الأدب عن التفكير المجرد ، فهو يضيف إلى موضوع مشاهدته عنصراً من نفسه أو يتلقى منه عنصراً ، ومن تمازج العنصرين تخرج الصور التي تحقق وحدته النفسية أو تصل بينه وبين العالم الخارجي .

ولتلك الصور قدرة على الإيحاء لا يمكن أن يصل إليها أي تعبير مجرد ، وذلك لأنه من الثابت أن العبارة الحسية أغنى بقوة رمزها ، وما قد يرقد تحتها من احتمالات أو ما تستدعي من إحساسات وخواطر من العبارة المجردة التي لا تملك عادة غير ثقلها المحدد .

وهذا هو الأدب ، إذ فيه عناصره الثلاثة :

- 1 - عبارة فنية .
- 2 - موقف إنساني .
- 3 - قوة إيحاء . وقد اتحدت تلك العناصر في وحدة متينة هي وحدة الفن !

وأمر الصياغة في الأدب الفني ليس أمراً شكلياً كما ظن معظم نقاد العرب ، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو تستخدم لإيضاح المعنى أو تقويته ، بل أمر الخلق الفني في صميم حقيقته النفسية كما وضعنا ، فالشاعر الذي يشرب لون الشمس أو يحس به في نعومة اللؤلؤ ، لا يقصد إلى تجميل معنى أو تنميق عبارة ، وإنما يخلق قيمة فنية لها أصولها في نفسه ، ومن هنا تمايز الكتاب بطرق صياغتهم ، وأدق ما يكون ذلك التمايز في موسيقى كل منهم . والذي لا شك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخلية ، وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى ، وأن الكاتب الأصل العميق هو من تحس بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها .

والأمر بعد كثيراً ما يعدو الكتاب إلى الشعوب في حدود ما يتشابه فيه أفراد الشعب الواحد ، وذلك بنوع خاص في الحكم والأمثال الشعبية . ولهذا ترى العربي يحدثك عن « إهداء التمر إلى هجر » ، والإنجليزي عن

حمل الفحم إلى نيوكاسل » ، والمصري الشعبي عن « بيع المية في حارة السقاين » ، وتلك عبارات فنية مختلفة لأداء معنى واحد هو « إعطاء الشيء لمن لا حاجة له به » .

إلى شيء من كل هذه الحقائق لم يفتن ابن قتيبة ، فجاء ينقد الشعر في ألفاظه ومعانيه بما يحسبه البعض ذوقاً خاصاً ، وهو في حقيقته رأي سابق مقرر عن خدمة اللفظ للمعنى وإمكان العبارة عن المعنى الواحد بالفاظ مختلفة يحلو بعضها ويقصر البعض كما يقول دون فهم منه ولا تفصيل لأنواع الأساليب وطرق العبارة ، مما أفسد الكثير من أحكامه .

مشكلة المعنى :

وكما يرجع ذوق ابن قتيبة إلى رأي في العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كذلك يستند إلى إحدى المسلمات الأخرى ، وهي ضرورة حمل البيت لمعنى من المعاني . ومراجعة الأمثلة التي أوردها نجيل إلى أنه يقصد بالمعنى أحد أمرين :

1 - فكرة .

2 - معنى أخلاقياً .

فأما الفكرة فبدليل أنه ينتقد الأبيات الآتية لخلوها فيما يقول من كل

معنى مفيد :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

إذ من الواضح أن هذه الأبيات الجميلة التي نثرها ابن قتيبة بقوله :
« ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الانضاء ، ومضى الناس
لا ينتظر الغادي الرائح ، ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطى في الأباطح »
لا تحمل أية فكرة ، وإنما هي قصص فني رائع ، سبقنا الجرجاني في
« دلائل الإعجاز » إلى إظهار ما بها من صور أخاذة ، وخصوصاً في الشطر

الأخير « وسالت بأعناق المطى الأباطح » .

ونستطيع أن نضيف إلى ذلك أن الآداب الأوروبية الحديثة قد شهدت مذهباً قوياً في أواخر القرن التاسع عشر ، مذهب أمثال Heredia هردياً و Goutier جوتييه ممن يقولون بالفن للفن ويعملون من أسس مذهبهم نظرتهم إلى اللغة نظرة المثاليين إلى مقاطع الرخام ، أولئك ينتزعون من اللغة صوراً وهؤلاء تماثيل ، ومع ذلك لم يجرؤ أحد أن يقترح في أدبهم أو يخرجهم من فنون الشعر لخلوه من المعاني ، وقد رأينا أي دور تلعبه الصور في حياتنا النفسية التي تغذيها كافة الفنون ، كما رأينا في الأمثلة التي سقناها من الأعشى وغيره تفاهة ما بها من معنى تفاهة لم تنل مما بها من قيم فنية .
وأما تطلبه لمعنى أخلاقي فواضح من إعجابه بأمثال قول القائل:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع
هذه النظرة — نظرة الفقيه ابن قتيبة — بدورها نظرة ضيقة ، إذ من الواضح أن مادة الشعر ليست المعاني الأخلاقية ، كما أنها ليست الأفكار ، وأن من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزاً بالغ الأثر قوي الإيجاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته ، ولعلني لا أعرف لذلك مثلاً خيراً من قول شاعرنا العربي الدقيق الحس ذي الرمة ، وقد حط رحاله بمنزل الحبيبة وتفقدتها فلم يجدها:

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأححو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع

فأي معنى يريد ابن قتيبة من هذه الصور الجميلة الصادقة ، صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول ، فجلس إلى الأرض منهكا يائساً يخط ويمحو الخط بأصابع شرد عنها اللب ، فأخذت تعبت بالرمال . وفي الغربان الواقعة بالدار ما يملأ الجواسى ولوعة . وهل أصدق من هذا وصفاً ؟ وهل

أقوى منه على إيجاء ؟ ولعل صدقه في تناهي بساطته .

وهكذا يظهر لنا ما في نظرة ابن قتيبة من ضيق عندما يتطلب معنى في كل بيت من الشعر ، كما ظهر لنا فساد رأيه في العلاقة بين اللفظ والمعنى ، وفي هذا تفسير لضعف ما يسمونه ذوق هذا الناقد .

والأمر عند ابن قتيبة كالأمر عند غيره ممن نسمي منهمج بالمنهج الذاتي ، فأحكامهم القيمية تستند دائماً إلى أحكام واقعية ، بحيث نستطيع أن نخلص من هذا المقال بالنتيجة التي سبق أن عبرنا عنها بأن الذوق ليس في الحقيقة إلا راسباً من رواسب العقل الخفية ، وأن كل نقد ذاتي هو في حقيقته نقد تقرير .

أبو العلاء والنقاد

لعل أبا العلاء من أكثر من تناول النقاد بالدرس من بين شعراء ومفكري اللغة العربية وما نريد اليوم أن نعرض للأبحاث التاريخية التي دارت حوله كأبحاث نيكلسون ومرجوليوت وسلمون وفون كيرمر والراجاكوتي؛ فتلك تستند إلى مناهج في البحث التاريخي، أكثر اعتمادها على الأدلة النقلية. وهي كتب علمية نصيب الأدب أو النقد الأدبي منها محدود وهي وإن تكن غنية بالتفاصيل التي لا بد لمن يريد الحديث عن أبي العلاء من الأمام بها، إلا أنها لا تغني عن ضرورة تخطيطها إلى الفهم العام لنفسية أبي العلاء فهماً لا يستقيم نقد بدونه، بل إنه لمن الواضح أن أمثال تلك الأبحاث قد تميّت أبا العلاء بدلاً من أن تحييه في نفوس القراء الذين لا يبغون مما يخلف الشعراء والأدباء إلا إرثاً بما يفيدون من تجارب الغير ينفذون إليها ويضيفونها إلى حياتهم الخاصة، التي لا يمكن أن تتسع لكل أنواع التجارب البشرية، وتلك مهمة الأدب الأساسية، إذا فقدناها لم يعد لوجوده معنى إلا أن يكون ضرباً من العبث بالأفكار والألفاظ، يلهو به الناس أو يلهون الغير.

وإذا فالنقد التاريخي تمهيد للنقد الأدبي — تمهيد لازم، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء. وأنا بعد لا أجهل فضل هؤلاء الباحثين الذين يتوفرون على الكشف عن وقائع الحقائق، كما أدرك مدى النشوة العقلية التي يجذبونها في شق الحجب عما نجعل من تفاصيل. بل وأعلم أن من الأبحاث التاريخية ما ينتهي برد العناصر المستقاة عند الشاعر أو الكاتب إلى أصولها التي استمدت منها، وبذا تبصرنا بما عندهم من أصالة، ولكنني في الحق شديد الحذر من كل تلك الأبحاث، ولا أكاد أطمئن إلى نتائجها من الناحية الإنسانية وذلك لأنني لا أفهم الأدب كما قلت في مقالي السابق إلا على أنه تعبير في عن

تجارب بشرية . والكاتب أو الشاعر لا يواجه الناس أو الأشياء وفي نفسه عناصر أصيلة ومستقاة ، وإنما يواجههم بنفس مجتمعه موحدة كقطرة من المياه لا تمايز بين ذراتها . وإنه لينفعل بالأشياء والناس كما تتردد الأصدا في أنحاء بناء تام وإن كانت للأديب صفة نفسية فهي على ما أرجح تلك الوحدة التي تختلط فيها الأفكار بالمشاعر والإحساسات حتى لتحس أن في خياله فكراً وفي شعوره نظراً .

ونحن إذ نترك النقد التاريخي إلى النقد الأدبي لا نلبث أن نعثر بأنواع من النقد التقريري الذي لا أحسبه أقل خطراً على الأدب الحي من سابقه . وهنا لا بد من التمييز بين نوعين متباينين من النقد الأدبي .

فهناك نقد الشعراء والكتاب الذين نادوا بمذاهب معينة في الأدب أو الفن . هذا نوع من النقد نسميه إنشائياً ولا نعرض له بتأييد ولا تحريج ، وإنما يكون مجال الحديث عنه إذا واجهنا ما يدعو إليه ، فنقبله أو نرفضه تبعاً لما نبغي من الأدب . فليستوريان مثلاً أن يفضل وحي المسيحية في نظره إلى الطبيعة على وحي أساطير اليونان ، وله أن يقول إن المسيحية قد ردت إلى الطبيعة ما بها من صمت عميق يخنق على النفس فيرفعها إلى الله ، بينما ملأ اليونان حنايا الطبيعة بآلهة وربات استقرت بكل غاية وكل نبع وكل جبل وكل يم ، حتى لم تعد الطبيعة معبداً مقدساً ، بل حظيرة لكائنات غريبة ولهيجو أن يدعو إلى الرومانترزم ، ولغيره أن يدعو إلى غير الرومانترزم من المذاهب المعروفة في أوروبا والتي نرجو أن تنشأ عندنا يوماً ما جماعات تدعو إلى مثلها وتقتل في سبيلها عن إيمان .

وهناك نقد الأدباء والمفكرين الذي نسميه نقداً وصفياً لأنه يتناول التراث الأدبي الذي خلفه الكتاب والشعراء السابقون والمعاصرون . وكل نقد من هذا النوع نقد تقريرى كما رأينا في المقال السابق . وهنا نصل إلى مشكلة النقد الأساسية .

وذلك لأنه من حقنا أن نتسائل : هل من الممكن أن نستقرى مما بين

أيدينا من أمهات المؤلفات الأدبية أصولاً عامة للأدب على نحو ما استقرى النحويون قواعد اللغة من الاستعمال ، أو استقرى الفلاسفة المنطق من مقولات اللغة ؟ وهبنا استقرينا أصولاً كهذه أتراها متحكمة فيما ينتج الأدباء اليوم أو سينتجون في الغد على نحو ما تتحكم قواعد اللغة أو المنطق في تعبيرنا أو تفكيرنا ؟ وهل من الخير للأدب أن نقبل هذا القياس ، بل هل من الممكن أن نقبله ؟

والواقع أن لدينا طائفة من المبادئ قد استقراها النقاد بالفعل في كل فرع من فروع الأدب ، ومرد الكل إلى أرسطو في كتابه عن « الشعر » و « الخطابة » ولكنه لسوء الحظ قد حدث في الأدب ما حدث في اللغة ، إذ جنح الناس إلى اتخاذ تلك المبادئ — التي كانت في الأصل مجرد ملاحظات — كقواعد أمرة على نحو ما نفعل في قواعد اللغة ، إذ نحاول أن نتخذ منها عنانا يثني ن كل تطور ، فيه لا شك إثراء للغة ، كما أنه في طبائع الأشياء باعتباره اللغة أداة يستخدمها أحياء دائمو التقدم أو على الأقل التغير .

هنا يظهر سخف أصول النقد المدعاة ، ولكن ذلك لا يذهب بكل قيمتها ، فنحن لا نستطيع أن نتجاهل كل ما جرى عليه كبار الكتاب ، كما لا نستطيع أن نتجاهل كل قواعد اللغة وإلا كنا جهلة نخفي جهلنا وكسلنا خلف حرية باطلة ندعيها ، فنفسد حياتنا بأداة تفاهلنا وإدخال الإضطراب في أصولها . بل نحن نذهب إلى أبعد من ذلك ، فزى في تلك الأصول الأدبية عوناً على الحق وإدخاراً للطاقة ؛ ولا أدل على ذلك من أن الشعر نفسه ، وهو أخص ما تمتاز به الآداب ، هو أكثر فنونها خضوعاً للقواعد . ولكم من شاعر يحدثك عما وقع عليه من صور رائعة ، أو عبارات دالة بفضل ضرورة القافية مثلاً أو استقامة الوزن !

وإذاً فهناك قواعد تؤيدها أمهات الآثار الأدبية التي خلفها كبار الأدباء ، وهؤلاء من القداسة ما يحملنا على احترام ما صدروا عنه من

أصول ، ولا معدل لنا إن أردنا أن نصل إلى مثل ما وصلوا إليه عن أن نهتدي بهم ، ولكن على شريطة أن نميز بين عنصرين في الأدب :

(1) عنصر التجربة البشرية .

(2) عنصر الصياغة ننظر فيها على ضوء الأصول الأدبية .

وأنا أميز بين التجربة البشرية وصياغتها وبالصدر حرج ، وذلك لأننا مضطرون إلى هذا التمييز اضطراراً وإن كان الواقع أن بين العنصرين تداخلاً قوياً يكاد يكون وحدة في كثير من الأحيان . فالعنصر الشخصي الذي يميز كل أدب عن غيره من مظاهر نشاطنا الروحي كثيراً ما يكون في الصياغة .

ومع هذا يجب أن نفهم التجربة البشرية في ذاتها ، وهذا الفهم ليس بالهين ، إذ الأمر بين الكاتب والقارئ أشبه ما يكون بأمر الأواني المستطرقة . فنحن لا نفهم عن الغير إلا إذا اتصلت نفوسهم بنفوسنا ، وفهمنا محدود بقدرتنا على الاستجابة ، بل كثيراً ما نخطئ فهم ما نقرأ لأننا نحمله فوق ما نستطيع أن توحى به ألفاظه ، أو نرى فيه ما لم يخطر ببال قائله ، إن لم نحد بمعانيه وفق هوانا ، حتى لكأننا نقرأ ما برؤوسنا لا ما تقع عليه أعيننا . وفي كل هذا ولا ريب إثراء للآثار الأدبية ، ولكنه أيضاً موضع خطر قد يبلغ أحياناً مبلغ السفسطة الباطلة ، وهذه مشكلة تستحق أن نقف عندها قليلاً .

وفي الحق إنني لا أعرف أصدق من كلمة للأديب الإنجليزي إيليوث (Eliot) يقول فيها: إنه لم يؤثر في الآداب القديمة شيء قدر ما أثرت الآداب الحديثة ، وتلك ظاهرة عمت الشرق والغرب ، ففي فرنسا مثلاً رأينا ناقداً كبيراً كبر وبتير (Brunetière) يطبق نظرية التطور اللاقحة على الأدب السابق ، فيحاول أن يثبت أن أنواعه المختلفة قد صدر بعضها عن بعض كما صدر في وهم دارون الإنسان عن القرد؛ فيقول إن مادة الشعر الرومانتيكي هي مادة الخطابة الدينية في القرن السابع عشر ، لما شاهده

من حديث الشعراء الرومنتيكيين عن بؤس الحياة وفنائها المستمر وما شاكل ذلك في نعمة حارة تشبه من قريب أو بعيد نعمة الخطابة . والأمر عندنا أخطر .

فها هو الأستاذ العقاد يقحم النظريات الفلسفية التي تقوم كمذاهب ذات أسس نظرية عميقة شاملة - في ميدان الأدب ، فيكتب فصولاً طويلة ليدلل على أن أبا العلاء قال بالاشتراكية أو ببقاء الأصلح وما إلى ذلك مما قد يدل على براعة الناقد ، ولكنه لا يغني شيئاً من فهمنا لنفسية أبي العلاء ومأساته التي صدر عنها في كل ما كتب من شعر إحساس أو فكرة .

ولقد يلقي الأستاذ أمين الخولي محاضرات عامة عن أبي العلاء . فيأتي الجزء الأول منها مستنداً إلى مسلميات غير ثابتة . فهو يفترض أن المفكر الحق هو من يسير في حياته وفق تفكيره . وأبو العلاء لم يفعل ذلك ، وإذاً فهو ليس مفكراً حقيقياً . وهذا قول مردود لما هو معروف عن تاريخ الفلاسفة ، أمثال بيكون وسينيك مثلاً من تناقض واضح بين حياتهم وتفكيرهم ، ولما هو ثابت بداهة من أننا لا نسير في الحياة بعقولنا ، بل بقوى دفينة أغلبها عضوي المصدر . ولكم من مرة تأتي الشر ونحن نعلم أنه شر ولا نستطيع أن نمسك عنه . وهو يحرر قوائم بتناقض أبي العلاء في كل نواحي المعرفة وسبلها . ثم يخلص من ذلك في النصف الثاني من بحثه إلى أن كل ما كتبه أبو العلاء ، إن هو إلا خواطر شاعر ، وأن مصدر تناقضه هو « مركب نقص » قال به فرويد منذ سنين ، فلم يأت بجديد ، وإنما أسرف فيما كانت تعلم الإنسانية من حق منذ قرون ، وعممه واتخذ منه مذهباً ، وأتى الأستاذ الخولي فطبقه على أبي العلاء المعري . فيا عجباً ! ولم دفع هذا المركب أبا العلاء إلى اعتزال الحياة بينها دفع بشاراً مثلاً إلى المغامرة فيها باستهتار لم نعهده حتى في المبصرين ؟

وللدكتور طه حسين كتابان عن أبي العلاء : أولهما « ذكرى أبي العلاء » وهو كتاب طه حسين الشاب الذي كان لا يزال في حماسه الأولى لمناهج

البحث العلمي وأقسام الفلسفة ، وهو بعد قريب عهد بالثقافة الأزهرية التي تحرص على محفوظها تستعيره لأداء ما تريد لجمال ما تستشهد به من منقول نثراً كان أو شعراً ، وفي هذا ما يدعو إلى الانصراف عن مجازاة فكرتنا الأصيلة لنمهد للشاهد . فهو منذ المقالة الأولى يريد أن يلم بعصر أبي العلاء — وفقاً لمناهج البحث الحديث — « إمامة الطغرائي بالجزع — تلك التي تمنّاها لتنفع غلته وتشفى علته ، ولتثلج فؤاده وتفيض على نفسه العافية والسلام . »

لعل إمامة بالجزع ثانية يدب منها نسيم البرء في علي وهو يلم به الإمامة مهما تكن قليلة قصيرة المدى فهي شاملة الخير موفورة النفع عظيمة الغناء .

الما بمي قبل أن تطرح النوى بنا مطرحاً أو قبل بين يزيلها
فإن لا يكن إلا تعلل ساعة قليلاً فإني نافع لي قليلها

وهذا كلام جميل وشعر جميل يدل على ذوق أدبي مرهف ، ولكنه ليس من مقتضيات مناهج البحث الحديثة . وما نترك الجزء الأول من الكتاب الذي يلم فيه المؤلف بعصر أبي العلاء وتاريخ حياة أبي العلاء لنصل إلى فلسفة أبي العلاء وشعر أبي العلاء ، حتى نجد طائفة من التقاسيم المدرسية التي تقف عند الشكل دون أن تفسر الصميم ، فهو يدرس شعره في أبواب من مدح وفخر ووصف ورثاء ونسيب ودرعيات ولزوميات ، ثم ينتقل إلى نثره بما فيه من نقد وسخرية وخيال ومهارة لغوية . فيتحدث عنه حديثاً موجزاً غير واف . حتى إذا انتهى إلى فلسفته اصططنع لدراستها تقسيم المسلمين للفلسفة إلى أربعة أقسام: القسم الأول الفلسفة الطبيعية أو العلم الأدنى والثاني الفلسفة الرياضية أو العلم الأوسط . والثالث الفلسفة الإلهية أو العلم الأعلى . والرابع الفلسفة العملية . ثم يتحدث عن كل تلك الأقسام عند أبي العلاء فيورد شعره في المادة والزمان والمكان . وتناهي

الأبعاد . ثم الله والجبر والروح والتناسخ والجن والملائكة والنبوات والبعث وأصل الإنسان والغرائز والدنيا والعدم والزواج والمرأة والسياسة والاقتصاد والحيوان والعزلة . وما نظن دراسة كهذه تستطيع أن تنتهي إلى فهم أبي العلاء ، ذلك الفهم الرائع الذي انتهى إليه نفس المؤلف في كتابه الآخر الذي ألفه حديثاً ، وقد تمت خبرته واتسعت آفاقه ، كتاب « مع أبي العلاء في سجنه » . ولكم يحيل ألينا أن كتاب « ذكرى أبي العلاء » أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث تامة التركيب معدة الأدراج أتى المؤلف فملأها ، مع أن أبا العلاء لم يكذب على رأي وأن ثبت فعلى إحساسه بالآلم . ولكنه طغيان المعرفة الأولى بالفلسفة هو الذي وجه المؤلف تلك الوجهة المدرسية الشكلية .

ونحن بعد ذلك لا نجد في هذا الكتاب عن رسالة الغفران العظيمة الخطر في أدبنا العربي شيئا يذكر ، لا عن وحدة تأليفها ، ولا عن فكرتها وروحها ، ولا عن طرق الأداء فيها . وأما الكتاب الثاني لنفس المؤلف فهو فيما اعتقد خير ما كتب عن أبي العلاء ، وذلك لأنه لا يقف عند التفاصيل والأقسام المدرسية التي تفسد وحدة أبي العلاء ، بل يتناوله كتجربة بشرية يقصها بأسلوب جميل ووسائل روائية تغرينا بالقراءة ، ولكننا هنا نقع على خطر آخر وذلك لأن المؤلف لم يكذب مخلص من طغيان النظرة التعليمية التي ظهرت في أوائل حياته ، حتى ضرب في آفاق الثقافة الأوروبية يحاول في إيمان أن يدخلها في مجرى تفكيرنا . وهذا اتجاه نافع نحن في أشد الحاجة إليه ، ولكن على أن نستخدمه في حذر ، وألا نسرف في الركون إليه ، وأوضح ما يظهر هذا الإسراف في مقارنات المؤلف ، ومن هنا لا بد من الوقوف عند هذه الناحية لما لها من عظيم التأثير في توجيه أدبنا الحديث ، ولما لهذا المنهج من خطورة .

وأول ما نلاحظ هو عدم التفرقة بين البحث عن المؤثرات وبين إقامة المقارنات ، فهو عندما يعرض للمقارنة بين الشاعر اللاتيني لوكريس وأبي العلاء ينكر طبعاً أن يكون أبو العلاء قد عرف لوكريس أو سمع به ،

ولكنه يعود فيقرر أن لوكريس لم يكن إلا تلميذاً لأبيقور ، ويقرر أن العرب قد عرفوا فلسفة أبيقور ، وإذن فمن المعقول أن يكون هناك تشابه بين لوكريس وأبي العلاء ، وهو يتلمس هذا الشبه في مسائل جزئية وأفكار ، في أدب أبي العلاء ما يؤيدها وفيه ما يناقضها ، لما هو معروف من أن أبا العلاء لم يثبت قط على رأي . ونحن لم نعرف كيف تأثر أبو العلاء بالفلسفة الأبيقورية ونحن نعجب من مقارنة لوكريس بأبي العلاء ، لما هو معروف من أن للوكريس فلسفة ثابتة مستقرة متماسكة الأجزاء ، فلسفة تقريرية في كل مشكلة عرض لها ، بينما أبو العلاء رجل ابتلاه الله بمحنة بلبلت أفكاره فلم يؤمن بغير « النعمى والبؤس » وما عدا ذلك فكل شعره ونثره من وحي الساعة ووفقاً لحالته النفسية التي لم يترك لها الألم اطراداً . فالمقارنة بينها لا يمكن أن نتعقد ، بل إن ما أورده المؤلف من اتفاق على بعض الجزئيات يخيل إلينا أنه غير ثابت . ولنضرب لذلك مثلاً بالعلة الغائية ، (ص 232) وما بعدها . فالمؤلف يقول عن لوكريس إنه ينكر العلة الغائية ، إذ أن الأعضاء كما يقول لوكريس « قد أوجدت غاياتها ولم توجد هي لتحقيق هذه الغايات » ومع ذلك نجد في الكتاب السادس من « طبائع الأشياء » للوكريس في الأبيات (1023 وما بعده) ما ترجمته « عند كل كائن إحساس بما يستطيع أن يستخدم فيه ملكاته ، فالعجل الصغير حتى قبل أن تبرز قروونه بجبهته إذا استثير يحاول استخدامها فيهدد خصمه ويطارده وقد حنى رأسه ، وكذلك صغار الفهود والأسد تدافع عن نفسها بمخالبها وأنيابها قبل أن تنمو لها مخالب وأنياب . وأما الطيور بكافة أنواعها فتراها تركز إلى ريش أجنتها طالبة إليها عوناً لم تقو عليه بعد » . ونحن لا نناقش نظرية أبيقور على العموم ، ولكن أليس من الواضح أن عبارات لوكريس هذه تدل على وجود العلة الغائية ، وعلى أن تلك العلة هي سبب خلق الأعضاء لا العكس ؟ والمؤلف يستدل على إنكار أبي العلاء للعلة الغائية بقوله في الفصول والغايات : « يقدر ربنا أن يجعل الإنسان ينظر بقدميه ويسمع الأصوات بيده وتكون بنانه مجاري دمه ، ويجد الطعم

بأذنه ويشم الروائح بمنكبه ويمشي إلى الغرض على هامته . ولست أرى هنا دخلاً للعلّة الغائية التي تربط بين العضو ووظيفته ، وإنما هنا حديث عن قدرة الله الذي كان يستطيع لو أراد سبحانه أن يجعل من أبي العلاء مبصراً . وفي القرآن ما يمكن أن يوحي بمثله « يوم تشهد عليهم ألسنتهم وأيديهم وأرجلهم . . . » إلخ ، فما العلاقة هنا بين أبي العلاء وفلسفة أبيقور أو لوكريس ؟ وهل هناك نفع من وراء هذه المقارنة أو داع إليها أو حقيقة لها ؟ والمؤلف يبني على ذلك نتائج كثيرة تدل على مهارة في التفكير والعرض ، ولكنني أخشى ألا تلاقي حقيقة أبي العلاء النفسية كما لا تلاقي حقيقة فلسفة لوكريس أو روحه .

وهناك بعد اتجاه عند نقادنا طالما حير اللب ، فهم دائماً يحاولون البحث عن أوجه شبه في مقارناتهم ، وهذا اتجاه خاطيء ، فالنفوس لا يمكن أن تتشبه ، بل إن نفس الفكرة يعبر عنها أديبان فكتسب من لون نفسيهما ومن الروابط بعوالم الحس والنفس الأخرى ما يجعلها أصيلة عند كل أديب منها ، على نحو ما تتكون أحاديثنا المختلفة من نفس ألفاظ اللغة الشائعة بيننا ، بل على نحو ما تتكون تلك الألفاظ ذاتها من الحروف الهجائية المحصورة العدد ، ومع ذلك تنوع أفكارنا إلى غير حد كما تنوع ألفاظ اللغة رغم انحصار وحداتها المكونة .

وهناك عدة أبحاث حول أبي العلاء صادرة عن نفس هذا الاتجاه: منها مقارنة حامد الصواف في كتابه عن عمر الخيام بين عمر وأبي العلاء ، ومقارنة قسطنطين حمصي في كتابه « منهل الورد في علم الانتقاد » بين دانتي وأبي العلاء ، ومقارنة الأستاذ علي أدهم في مجلة « الهلال » بين أبي العلاء وشوبنهاور . وكل تلك الأبحاث على اختلافها في الإصابة بعيدة فيما أحسب عن الحقيقة النفسية الثابتة وعن تمايز النفوس تمايزاً لا يمكن أن ينال منه — وبخاصة في النفوس الأصيلة — أي وحدة في الجنس أو الزمان أو المكان أو الثقافة ، أو غير ذلك مما زعمه (تين) وغير (تين) من النقاد

الشكليين الذين فهموا كل شيء غير أصالة النفوس واختلاف طرق انفعالها
بما يحيطها من ناس وأشياء ، بل بما يدور في حناياها من حس أو شعور أو
فكر .

أبو العلاء ورسالة الغفران

رسالة الغفران مجموعة من أصدقاء محنة أبي العلاء، بحيث لا يمكن فهمها ما لم ننفذ إلى معنى تلك التجربة البشرية الأليمة التي عاشها أبو العلاء، وأن ندرك نتائجها الخطيرة في إحساسه وتفكيره. وفهم تلك التجربة على وجهها الصحيح هو أهم عمل للناقد، وذلك لأن التفسير والبحث عن العوامل التي أثرت في حياة الكاتب أو الشاعر لا يمكن أن ينتهي إلى شيء نهائي، فقد يبصرنا العلماء، بما في حياة أبي العلاء من مؤثرات. ومع ذلك يظل دائماً شيء لا يمكن تفسيره، هو أصالة الأديب التي تتلخص في كيفية انفعاله بتلك المؤثرات. وهذا هو السبب في أن نرى ناقداً كالدكتور طه حسين يعرض لما كان من تفاوت أثر المحنة عند أبي العلاء وبشار، فلا يجد تعليلاً غير ما يسميه « غريزة أبي العلاء الوحشية ». ومن الواضح أن هذا التفسير لا يغني لما فيه من دور، إذ ما نريد أن نفهمه هو سبب تلك الوحشية التي تميز بها.

وإذن فمحاولة الفهم خير من محاولة التفسير، وعلى أساس هذا الفهم يستقيم النقد أو يعوج، والذي لا شك فيه أن الكثير من النقد الوصفي لم ينجح في أداء رسالته لعجز أصحابه عن كل فهم صحيح لنفوس من ينقدون، بله روح العصر أو الأدب الذي يعرضون له. فالمرء لا يستطيع أن يتذوق الأدب اليوناني مثلاً ما لم يبدأ فيخلق لنفسه روحاً يونانية قديمة بقراءة ما خلفوا من آثار أدبية وتاريخية، حتى يتشبع بروحهم فتداعى خواطره وإحساساته على نحو ما كانت تتداعى عندهم.

والأمر كذلك في أدبنا العربي القديم فالناقد ذو الخيال القادر على تصور حياة العرب والإحساس بها قدرة الممثل الجيد على أن يحيا الدور الذي يلعبه، يستطيع أن يدرك ما في بكاء الديار عند هؤلاء القوم الرحل من

جمال وصدق لا أعرف لهما مثيلاً في أدبنا، ومع ذلك كم نرى من أحق يسخر من هذا البكاء، بل كم من ناقد لا يرى فيه إلا مجرد تمهيد لأغراض الشعر عند العرب، وهذا نظر فقير لحقائق العربي النفسية، أو قل قصور عن فهم تجارب الغير.

والواقع أن النقد ليس بالمهمة الهينة، ولا هو في مقدور كل إنسان، إذ لا بد لمن يريد أن يحاول أن يكون غنياً بتجارب الحياة غنى يذهب بما في النفس من جمود بحيث تستطيع أن تخرج من محيطها لتعيش بالخيال في محيط جديد، وهذا يحتاج إلى مرونة نفسية لا تكتسب إلا بأحد أمرين: إما بالتجارب المباشرة وإما بالمران الطويل على فهم تجارب الغير كما يقصها الأدباء.

ولقد ضرب النقد عندنا في فهم روح أبي العلاء كل مضرب. وفي الجزء الثالث من رسالة الغفران طبعة الأستاذ كامل الكيلاني آراء عديدة لكثير من كبار مفكرينا وأدبائنا، ولكنهم في الغالب لم يخضعوا أنفسهم لمنطوق أدبه بل أتاه كل منهم بفكرة سابقة في مسألة من المسائل التي يثيرها. وهذا موضع الداء عندنا وأكبر دليل على أننا لا نزال بعيدين عن النضج الأدبي المنشود، الذي يخضع للفن وينتزع منه مدلوله بدلاً من أن يمل عليه رأياً كونته لنا من قبل ثقافتنا الإسلامية، أو مطالعتنا في كتب الأوربيين.

فبين يدي الآن رأيي للأستاذ عبد الوهاب النجار يقرر فيه أن أبا العلاء « كان متين الدين قوي اليقين، وأنه كان شديد الوطأة على منتحلي التقوى المتظاهرين بالدين والتصوف »، وأنه لم يقصد بالدين هزواً ولا سخرية، وإنما هو شيء جر إليه الخيال الشعري وأملاه حب الإغراب في التصوير، ومن الواضح أن رحمة الله واسعة وأن أبا العلاء في غير حاجة إلى هذا الدفاع قدر حاجتنا نحن إلى فهم محنة ذلك الرجل ومشاركته إياها لنثري ونفيد، وكذلك الأمر في رأي ذلك المفكر الروحي الأستاذ فريد وجدي، فهو يصدر فيه عن فكرة سابقة عن حقيقة الإيمان يحاول أن يطبقها

على أبي العلاء دون أن يبصرنا بكيفية استقراره لها من أدبه، فهي كالقالب يريد أن يصب فيه إيمان أبي العلاء أراد أبو العلاء أو لم يرد، وذلك حيث يقول « إذا كان التدين هو الخضوع لصورة ذهنية تنحل صفات علوية منتزعة من الصفات البشرية والتأمل والردائل خوفاً من عقاب، والتحلي بالفضائل طمعاً في ثواب، والتقليد في العبادات والمعاملات، وإهمال أحكام العقل والنظر، والجمود على حالة نفسية لا تتغير، والاستعصاء على ناموس الترقى. قلنا إذا كان التدين هو تكمص هذه الروح فإن أبا العلاء لم يكن متديناً. ولكن إذا كان التدين — على ما نفهمه اليوم من معنى الإسلام — هو نحو كل صورة ذهنية وتعريض صفحتي العقل والقلب للوجود المطلق رجاء أن ترسم عليها الحقيقة تحميها الشكوك من عبث الخيالات، والثورة على كل تقليد يناقض بدهاة العقل وعلى كل نظام لا يوافق سنن الطبيعة واستشعار الروعة من المجهول الضخم الذي يحيط بنا من كل مكان والترفع عن الدنيا لأنها لا تتفق وكرامة الانسان، وإحالة الحاجات البدنية الى أدنى حدودها. قلنا إذا كان التدين هو هذا، فإن أبا العلاء كان من أعمق الناس تدبناً » وهذا كلام جميل، ولكنه لا يتفق مع روح الإسلام ولا مع روح أي دين آخر لأن الدين تصديق وشعائر — كما هو حالة نفسية ومبادئ أخلاقية، وهو لا يتفق مع نفسية أبي العلاء، وإنما هو فهم خاص للأستاذ وجدي يريد أن يمليه على أبي العلاء.

والأمر أغرب في الخصومة التي نشبت بين الدكتور طه حسين والأستاذ العقاد. والعقاد يبدأ فيؤكد — فيما يعلم — أن فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير لوسيان في محاوراته في الأولمب والهاوية. وهذا قول عجيب يدخل في سلسلة تأكيدات الأستاذ العقاد التي لا حصر لها في كل ما كتب، والتي كثيراً ما تدهشنا لجراتها. ففكرة الرحلة إلى العالم الآخر قديمة قدم الإنسانية، عرفها اليونان قبل لوسيان، وعرفها العرب قبل أبي العلاء. والكل يعلم ما في أساطير

اليونان من وصف لنزول أورفيوس إلى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريديس، والكل يعلم وصف هوميروس لرحلة أوليس، ووصف فرجيلوس شاعر الإنيادة لرحلة إنيسوس بذلك العالم، كما نعلم جميعاً أشعار المتصوفة في أحلام يقظتهم ونومهم ومن تلك الرحلات الرائع الجميل، كوصف الحارث بن أسد المحاسبي في « التوهم » الذي نشره المستشرق الدكتور أربري، وصدر له الأستاذ أحمد أمين بك. وفي عصر مقارب لعصر أبي العلاء كتب ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع « المنشورة بكتاب » الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة « (ج 1 ص 210) وهي شديدة الشبه برسالة الغفران، ومع ذلك يؤكد العقاد أن فكرة رسالة الغفران لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان (؟) وهو يخلص من ذلك إلى الحكم على الرسالة بأنها « نط وحدها في آدابنا العربية، وأسلوب شائق، وفن طريف، وفكرة لبقة، وفذلكة جامعة لأشتات من نكات النحو واللغة. وأما أن ينظر إليه كأنها نفحة من نفحات الوجي الشعري على مثال ما نعرف من القصائد الكبرى التي يفتن في تمثيلها الشعراء، والقصص التي يخترعونها اختراعاً، أو ينظر إليها كأنها عمل من أعمال توليد الصور وإلباس المعاني المجردة لباس المدركات المحسوسة، فليس ذلك حقاً ». وهذا كلام غريب يستند إلى مسلمة لا يعلم من سلم بها، وما نعلم أن الأرض قد أنجبت كتاباً يخترعون القصص اختراعاً، كما لا نظن أن أبا العلاء لم يتصور مواقف وأوضاعاً حسية عديدة تحمل ما بنفسه من سخرية ورد الدكتور طه يجادل العقاد في قدرة الخيال فهي خالقة أم معيدة. وما كان أغنانا عن هذه الخصومة بأن تناول النص نيين ما فيه دون الرجوع إلى « فلسفة علم النفس ».

وكذلك الأمر في مشكلتي « تشاؤم أبي العلاء » و « سخرية أبي العلاء ».

ففي « مطالعات » الأستاذ العقاد عدة مقالات عن المعري. ولكن

موضع الداء هودائما ما ذكرت من إقحام كتابنا لأراء كُتوبها من مطالعاتهم في الكتب الأروبية-على أدبنا إقحاماً، بدلا من الخضوع لذلك الأدب والصبر على فهمه واستخلاص ما به في تواضع وإخلاص. فالعقاد يبدأ بتقرير تشاؤم أبي العلاء (ص 70 وما بعدها) مع أن هذا التشاؤم هو ما نريد أن نعلم لونه ونتائجه. ونحن بعد نعلم أن التشاؤم مصدره اتساع الشقة بين الأمل والواقع أي بين قدرتنا وبين ما نبغي. ولكننا نعلم أن نتائجه تتفاوت في النفوس، فهي عند رجل كأبي لعلاء قد تبلغ حد اليأس، واليأس قد يريح بعض النفوس، كما قد يحطم أخرى، واليأس قد يصرف إلى نوع من السخرية أشبه ما تكون بحساسية العقل. وهنا نلمس الاتجاه الصحيح نحو فهم محنة أبي العلاء ككل وهو ما كنا نبغيه من نقادنا، ولكنهم لم يفعلوا مكتفين بتعميمات لا غناء فيها.

وكذلك أمر السخرية، فقد تحدث عنها العقاد، كما ذكر الدكتور طه حسين أنه أول من لفت الأنظار إليها في رسالة الغفران، ولكننا لا نخرج من حديثهما بفهم واضح لتلك السخرية أو تمييز لها عما يشابهها من اتجاهات النفس. وعلة ذلك فيما أحسب هي افتقارنا إلى المفارقات الدقيقة. ولنوضح قليلا ما نقصد إليه في التشاؤم وفي السخرية.

فالتشاؤم قد يكون تشاؤما عقليا وليداً لنظرة فلسفية للوجود وما فيه من قوانين كتشاؤم شوبنهاور، وهذا لا يعنينا لأننا لسنا من الطموح بحيث نمتد بضعضنا العقلي إلى الحكم على العالم بأنه خير العوامل الممكنة أو أسوأها. ولنترك ذلك للفلاسفة يبنون العالم كما يريدون. وإنما يعنينا تشاؤم الأدباء، وتلك صفتهم الغالبة حتى كتاب الكوميديا منهم، وإن تفاوتت ألوان ذلك التشاؤم، فشعراء الرومانتيكية كلهم متشائمون لما في حسهم من إرهاف يبالغ في الشعور بوقع محن الحياة، وعجز الإرادة البشرية عن كبح جماح الأمل ولقد يولد أحدهم من أصل شريف، ثم تأتي أحداث الحياة فتعطل من قواه وتذهب بأمنه، وما كان ينبغي من مجده، كما فعلت الثورة الفرنسية

بشاتوبريان فإذا به حزين « يتشاءب الحياة » بدلا من أن يحياها. وهذا النوع من الاتجاه أقرب إلى الحزن منه إلى التشاؤم.

ومن الشعراء أمثال الشاعر الإيطالي « ليوباردي » من تقعد به آفات الجسد عن المغامرة في الحياة كما يريد فإذا به يصيح : « إنه ليس إلا جذعاً نخرأ يحس ويتألم ». ومنهم أمثال أبي العلاء ممن نزلت بهم محنة لا فرار منها فأصابهم ما يشبه اليأس من الحياة فتبرموا بها في ضرب من الاستهتار العقلي الذي يلهو بكل فكرة وكل عقيدة وكل عاطفة، لأن اليأس لا يستطيع غير ذلك ومنهم من استهتر عملا فغامر والتمس اللذات في غير حياء ولا تعفف كبشار، وكان هذا أيضاً مظهراً ليأسه. والأمر بعد سيان. فاستهتر العقل واستهتار العمل مردهما واحداً، ونحن بعد لا ندري إلى أي حد نسمي هذا تشاؤماً وهو أقرب ما يكون إلى الثورة.

هناك إذاً حزن وهناك ألم وهناك يأس وهناك ثورة، ولكل هذه مظاهرها، وهي تختلف عن التشاؤم الذي هو توقع دائم لأسوأ الفروض، وتغليب لجانب الشر في الأشياء والناس على جانب الخير فيها. وفي تفكير أبي العلاء شيء من هذا ولكنه ليس صفته الغالبة، التي نراها في يأسه العقلي الذي يرى إمكان كل رأي ولا يكاد يجزم في شيء برأي، وفي يأسه العاطفي الذي لم يعرف يقيناً غير اليقين بألمه، لمحنته التي لا ذنب له فيها.

والسخرية كذلك ألوان نفسية لا أعداد لها، فلا أقل من أن نميز بين ما نستطيع التمييز بينه منها؛ فهناك « روح العبث » المعروفة بالهيويمر Humour وهي غير التهكم sarcasme وغير السخرية بمعناها الدقيق ironie وغير الضحك le comique فلكل منها مصدره النفسي ولكل منها دوره في حياتنا.

ولجورج ديهامل في كتابه « دفاع عن الأدب » عدة أسطر عميقة يتحدث فيها عن « الهيويمر » ويميز بينه وبين ما ليس منه إذ يقول : « إن روح الهيويمر تختلف عن روح الأضحك. فالأضحك يرمي إلى إثارة الضحك بأسلوب

خاص ولغة خاصة، بحيث يصعب أن يستعمل في التراجيديا مثلاً، وهو غير المرح الخالص الذي هو حالة نفسية عارضة يطول أو يقصر دوامها، وليست لها قدرة على الكشف عن حقائق النفس». وعنده «أن الهيومر نوع من التغير في الضياء يمكننا من أن نرى الشيء في كافة مظاهره، ولقد يكون بين بعض تلك المظاهر تناقض بفضل تكتسب تلك المظاهر دلالتها؛ وفي الهيومر نوع من الخفر والتحفظ وتمالك النفس لا يعرفه الهزل الصريح» ثم إن «الهيومر استعداد طبيعي في نفس صادقة لا تصدف عن أن تعرف كل ما ترى وأن تقول كل ما تعرف»، أي أنه — على حد قول ديهامل — حيلة نفسية نتخذها للعبارة عن كل ما نريد أن نعبر عنه في خفر وتحفظ»، وتلك صفة من صفات أبي العلاء البارزة.

وأما السخرية والتهكم فالفرق بينهما مرده إلى طبائع النفوس، فمن الناس من يسخر من آلامه ليهون حملها عليه، فهي حالة نفسية هادئة أميل إلى الطبع الفلسفي منها إلى طبع الشعراء، وأما التهكم فيصدر عن النفوس العنيفة التي لا ترحم حق الغير أو جهله فتتهكم منه، فالسخرية أغلب ما تكون من النفس وإليها وإن امتدت إلى الغير ففي رفق، بينما التهكم سلاح قوي ضد الآخرين.

وكل هذه طرق مختلفة للعبارة عن مكنون نفوسنا، الذي لا نريد العبارة عنه عبارة مباشرة. فمن الكتاب أمثال مولير من يضحك من الناس ليقوم من اعوجاجهم، ومنهم أمثال شارلي شابلن من يضحكنا ليثير شجوننا ورفقنا بضعفاء الناس، ثم ثورتنا على الظالمين منهم، وهناك من أمثال فيجارو الذي يضحك انتقاماً لنفسه وخوفاً من أن يبكي من محنه، ومنهم من ضحكته نقد اجتماعي مّر لظواهر لا يعرف لها علاجاً ومن هذا النوع ضحك ربلية Rabelais

ومن الواضح أن ما نسميه سخرية أبي العلاء ليست شيئاً من كل هذا، وإنما هي عبث يأس، عبث رجل استوى عنده كل شيء، لأنه لا يؤمن بغير

ألمه، بل ولا يستطيع بطبعه أن يعبر عن هذا الألم إلا في خضر وحياء .
وهكذا يتضح أماننا الآن بعض الوضوح، أن ما في نفسية أبي العلاء مما
يسميه نقادنا تشاؤماً وسخرية ونسميه ثورة وعبثاً مردهما إلى ما ابتلي به من
محنة نزلت فلاقت مزاجاً خاصاً أنتج ما بين أيدينا من أدبه . ولنصور تلك
النفسية كما نفهمها :

يخيل لي أن مفتاح فهمنا لنفسية أبي العلاء ليس في شعره ولا في
« الفصول والغايات » وإنما هو في رسائله لداعي الدعاة، حيث يناقش
مشكلة الخير والشر، وإرادة الله لهذا الشر أو عدم إرادته . ومن الواضح أنه
لم يحرك هذه المشكلة في نفسه غير محنة عماء . ولقد عنت - مشكلة الشر
ومصدره، وإمكان الإفلات منه أو عدم الإمكان - أبا العلاء طول حياته،
ولقد انتهى به الأمر إلى اليأس من الفهم، ولهذا غلب عليه التفكير
الأخلاقي أكثر من التفكير العقلي . ولقد انتهى إلى الشك في كل شيء
والاعتقاد بإمكان كل شيء عقلياً ليأسه من كل شيء وثقته من عدم إمكان
أي شيء عملياً، إنه لم يستطع أن يدرك لمحتته حكمة . لم لم يخلق أو يترك
بصيراً كغيره؟ ثم من أراد به هذا الشر؟ أهو الله سبحانه خير مطلق؟ ثم أما
لهذه المحنة من نهاية؟

عللاني فإن بيض الأماني فنيث والظلام ليس بفاني

فأي غرابة أن تساوره الشكوك في كل شيء، حتى في الله والأديان، بل
وفي ذلك العقل نفسه الذي عجز عن أن يحل مشكلة الشر فيحمل إلى
نفسه الرضى بما قسم له، وعنده أن العقل أداة هدم لا يقين :

إذا رجع اللبيب إلى حجاه تهاون بالمذاهب وازدراها
فخذ منها بما آداه لب ولا يغمسك جهل في صراها
وهت أديانهم من كل وجه فهل عقل يشد به عراها

ثم قوله :

إثنان أهل الأرض ذو عقل بلا دين وآخر دين لا عقل له
وإذا كان قد ركن إلى يقين في حياته، فهو لا ريب لم يكن يقين عقل بل
يقين حس.

وقال أناس ما لأمر حقيقة فهل أثبتوا أن لا شقاء ولا نعمى
وشكك في الإيجاب والنفي معشر حيارى جرت خيل الضلال بهم سعيًا
فنحن وهم في مزعم وتشاجر ويعلم رب الناس أكذبنا زعمًا
إيمانه إذاً إيمان بالشقاء والنعمى، شقاؤه هو ونعمى الغير، وذلك
لا ريب إيمان سلبي خليق بأن يحطم النفس لا أن يقودها إلى اليقين، ومتى
ولد الألم الإيمان؟ والألم سحق وحيرة وتبلبل وضجر، بينما الإيمان اطمئنان
وسكون ورضى وأمان، حتى لتكاد تحس بين الأمرين تناقضاً تاماً.
ويش أبو العلاء من كل يقين. فاعتزل الحياة والناس رهيناً لمحبسيه أو
لمحابسه الثلاثة.

وبذلك أسدل ستار عليه في حياته العملية. ولكن بقيت حياته الروحية
تعمل ما لم يستطع تحقيقه فعلاً من معالجة الحياة والضرب فيها، واتخذ
نشاطه العملي ذلك اللون من العبث الذي جاءت رسالة الغفران أحد
مظاهره.

رسالة الغفران

وقال أناس ما لأمر حقيقة فهل أثبتوا أن لا شقاء ولا نعمة

بهذا البيت تتركز - فيما أحسب - مأساة أبي العلاء النفسية، على أن نفهم منه أنه هو ذلك الرجل الذي يؤمن بأنه « ما لأمر حقيقة » وإن آمن « بالشقاء والنعمى » بل بالشقاء فحسب، إذ أنه عرف الألم، وأما السرور فطالما تساءل عن سره:

أعن باكيًا لَجَّ في حزنه وصل ضاحك القوم: مم ابتهج

وهو يؤمن بأن الموت حق:

يكر الحول بعد الحول عني وتلك مصارع الأقوام حولي
كأنى بالألى حفروا لجاري وقد أخذوا المعاول وانتحوا لي

فيفزع:

يهال التراب على من ثوى فآه من النبا الهائل

فإن اطمأن فلحديث إحساسه:

متى غدت بطن الأرض مضطجعاً فثم أفقد أوصابي وأمراضي
أو:

متى ألقى من بعد المنية أسرتي أخبرهم أني خلصت من الأسر

وهكذا جاء يقين أبي العلاء يقيناً حسياً، فهو لا يثق بغير ما تستشعر نفسه، وهو يقين سلبي: يقين بالألم، يقين بالموت، يقين بالخلاص من أسره ومن آله. ثم شك فيما عدا ذلك، أي في كل ما يحدثنا به العقل أو النقل، سيان في ذلك حديث عقلنا أو حديث عقول الغير، وأيا كان مصدر ذلك النقل.

وسر هذه المأساة هو ما ذكرت في المقال السابق من عجز أبي العلاء عن

فهم حكمة ما ابتلى به من محنة، مع إحساسه القوي بوقعها في نفسه: يقين من الألم وعجز عن الفهم: هذا هو مصدر الحالة النفسية التي تحكمت في كل ما كتب.

نزلت بالرجل محنة العمى، وهو المرهف الحس المعتر بملكاته، فتألم ألماً مبرحاً، ويثس من الإفلات منها، ثم حاول أن يجد في فهم سرها عزاء، فيثس من الفهم أيضاً. ولكأني به يتساءل في فزع. ولم ابتليت دون غيري؟ وهل لم يكن من الممكن أن أكون بصيراً كسواي؟ وطغت الممكنات على تفكيره، فانتهت به إلى ذلك الاستهتار العقلي الذي يفسر الكثير من متناقضاته، كما نجده في أساس ذلك العبث الذي يطالعنا في رسالته.

والذي لا شك فيه أن طول الإحساس بالألم والعجز عن الخلاص منه أو التسليم بحكمته خليف بأن يقود إلى نوع من اليأس العقلي يردد كل رأى ولا يؤمن بأي رأى، وقد امتحت قيود الواقع التي تحكم تفكيرنا وتقضي فيه بالصحة أو البطلان، وهذا ضرب عنيف من الثورة العقلية كم سبق إليه رجال ممن يعجزون عن تغيير الواقع فيرفضونه وكأن لا وجود له، وقد ذهب إيمانهم بكل شيء وبكل أحد، لأن قوة إحساسهم بالألم لا تدع في نفوسهم فراغاً لغيره.

لم يستطع أبو العلاء أن يرضى بالواقع، فرفضه في ثورة عنيفة لم تحتج واقعه هو فحسب، بل اجتاحت كل واقع، وضرب بعقله الجريح في عالم الممكنات، وقد أرهف الألم تفكيره، فإذا به عابث، والعبث أكبر مظاهر حساسية العقول.

ألا تذكر قوله في (الفصول والغايات): «يقدر ربنا أن يجعل الإنسان ينظر بقدمه ويسمع الأصوات بيده وتكون بنانه مجاري دمه ويجد الطعام بأذنه ويشم الروائح بمنكبه ويمشي إلى الغرض على هامته» وكأني بنجوى نفسه تهمس: «وإن صح ذلك فلم لم يتركني بصيراً؟» وفنيت بنفسه. بيض الأماني والظلام ليس بفان»، فترزعزع إيمانه بكل ممكن؛ وكيف يؤمن

والواقع يثقله؟ وإذا عزت الممكنات أحالها ألم الواقع ضرباً من العبث نجد فيه عيداً من أعياد الذكاء تنتقم به من كل المحن.

وفي جنة أبي العلاء من هذه الممكنات أنواع في تصورها نفسه أكبر ثورة على حقائق الإيمان. فكيف بها وقد أحالتها روح العبث نسباً تتقابل فتفتر لها الشفاء. فهذا أعشى قيس وقد أصبح « شاباً غرائقاً وصار عشاء حوراً، وانحناء ظهره قواماً » وهؤلاء عوران قيس الخمسة لم ير ابن القارح أحسن من عيونهم في أهل الجنان » وهذا زهير الشيخ الفاني « شاب كالزهرة الجنية كأنه ما لبس جلباب هرم ولا تأفف من البرم » بل إن الجارية توفيق السوداء لتستبدل بسوادها بياضاً أنصع من الكافور.

ومن عجب أن يصير الناس إلى هذا التغير في جنة دخلها أسد القاصدة لافتراسه عينة بن أبي لهب، كما دخلتها حبة رضاها أصبح أفضل من الدرياق لأنها حفظت القرآن إذ سكنت في دنيانا دار الحسن البصري وطال استماعها تلاوته للكتاب، بل دخلها « أخنس ذيال لأنه كان يروض في بعض القفار فمر به ركب مؤمنون قد كرى (1) زادهم فصرعوه واستعانوا به على السفر، فعوضه الله بأن أسكنه في الخلود »، ثم « عالج وحشي ما التفت عنده بمحشي، إذا صاده صائد بمخلب وكان إهابه له كالسلب، فباعه في بعض الأمصار، فانخذ منه غرب (2) شفى بمائه الكرب، وتطهر بنزيعة الصالحون فشملت بركة من أولئك، فدخل الجنة يرزق فيها بغير حساب » وليست تلك جنة القرآن التي يعاود المؤمنون فيها شبابهم وجمال أجسامهم « لا يمسه فيها نصب وماهم بمخرجين » وإنما هي ممكنات يعبت بها عقل أبي العلاء المضني وقد أتاحت النهز لذلك العبث ذكريات الأدب بل تداعى الألفاظ كحور الأعشى وبياض السوداء وما إلى ذلك مما لا حصر له في كل ما كتب المعري. وفي الحق أن جنة أبي العلاء مثلها كلها مثل

(1) نفد

(2) دلو

الخور العين التي حدث عنها أحد الملائكة ابن القارح قائلا : «إنها على صريين» ضرب خلقه الله في الجنة لم يعرف غيرها، وضرب نقله من الدار العاجلة لما عمل من الأعمال الصالحة» فهي مزيج عجيب من ماضي العرب وجنة الخلد، وفي ذلك الماضي كما في حقائق الجنة ما يمكن أبا العلاء من أنواع من الممكنات، في نسبها وقلبها للأوضاع — بما يحوط ذلك من منحي الدراما وواقعية الحديث — ما يمكن لروحه العابثة. فلقد نرى فيها أحمد بن يحيى وقد غسل قلبه من الحقد على محمد بن يزيد فصارا يتصافحان ويتوايان، وسيبويه وقد رخصت سويداء قلبه من الضغن على علي بن حمزة الكسائي وأصحابه لما فعلوا به في مجلس البرامكة. فهم كما جاء في الكتاب العزيز: «ونزعنا ما في صدورهم من غل إخواناً على سرر متقابلين» بينما نرى النابغة الجعدي والأعشى يتشاجران كما يتشاجر الشعراء، وتبلغ الخصومة بهم حد الإقذاع وكأنما قد «نزفوا»⁽¹⁾ فيصيح الجعدي بالأعشى : «أسكت يا ضل ابن ضل، فأقسم إن دخولك الجنة من المنكرات، ولكن الأقضية جرت كما شاء الله. لحقك أن تكون في الدرك الأسفل من النار، ولقد صلي بها من هو خير منك، ولو جاز الغلط على رب العزة لقلت إنه قد غلط بك».

وهكذا يتصافى من احتدمت بينهم الخصومة بدنيانا، بينما يتقاتل من لم يرد عنها اقتتال. وهكذا دأب أبي العلاء المتصل، حتى لثراه يصرف عدي بن زيد إلى ما ألف في دنياه من قنص، رغم ما في الجنة من متع وخيرات «ورضوان من الله أكبر»، كما يأبى الهذلي إلا أن يحتلب ناقة مطلقة قيضها له الله بقدرته إرضاء لهوى نفسه التي لا تتلوق إلا ما اعتادت رغم ما في الجنة من أنهار من لبن، حتى إذا أصاب ما يريد صاح أن «الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، لقد جاءت رسل ربنا بالحق، ونودوا أن تلکم الجنة أورثتموها بما كنتم تعملون».

(1) من قوله تعالى: «يصدعون عنها ولا ينزفون». أي يجنون.

وعند أبي العلاء أنه ما دمنا قد رفضنا الواقع وثرنا على ظلمه حتى تحرر العقل من حكمه «فليس ثمة شيء على قدرة ربنا بعزیز» بل قدرة خياله هو وعبثه الجريح، فللنفوس أن ينتزع غلها أو يعود، وللجنة أن تضم خيار البشر أو الوحوش، ولسكانها أن ينعموا بلذاتها أو يعودوا الى ما ألفوا من قنص واحتلاب، بل للهذلي أن يحمد الله على أن هداه الى حليبه وأن يرى في ذلك الحليب تلکم الجنة التي يورثها المؤمنون! فالأمر كله عبث «وما لأمر حقيقة».

بل للكائنات ان تتناسخ كما يحلو للتصور ويمكن من العبث، فإذا مر بابن القارح رف من الأوز انتفضن فصرن جوارى كواعب يرفلن في وشي الجنة وبأيديهن المآزر وأنواع ما يلتمس من الملاهي. بل لشجر الجوز ان يينع لوقته ثم يساقط عدداً لا يحصيه إلا الله، وتنشق كل واحدة منه عن أربع جوار يرقن الرائين، يرقصن على أبيات منسوبة للخليل. كما يعبر طاوس من طواويس الجنة يسر من رآه حسناً، فيشتهيه أبو عبدة مصوصاً⁽¹⁾ فيكون كذلك في صحيفة من الذهب، فإذا قضى منه الوطر انضمت عظامه بعضها الى بعض ثم يصير طاوساً كما بدأ، فتقول الجماعة: «سبحان من يحيى العظام وهي رميم — وإذ قال ابراهيم رب أرني كيف تحيي الموتى. قال أولم تؤمن؟ قال بلى ولكن ليطمئن قلبي. قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل على كل جبل منهن جزءاً ثم ادعهن يأتينك سعياً، واعلم ان الله عزيز حكيم».

ولقد يكون في هذا ما يتفق مع ما قال به الهنود أو اليونان من تناسخ علم به أبو العلاء، ولكن الوقوف عند هذا الفهم لا يرينا من نفسية أبي العلاء إلا شكلها الخارجي، وأما صميمها فهو فيما أعتقد من إيمان بالآلم يقابله يأس من اليقين العقلي، وثورة على الواقع، وعبث بالممكنات، وفي هذا جماع حقيقته النفسية.

(1) طعاما على طريقة خاصة.

وتلك تجربة أبي العلاء لا يغني في فهمها منهج ولا أصول للنقد. لأن النفوس كما قلنا ليست قطرات ماء أو أوراق شجر يمكن أن يشابه بعضها بعضاً، وإنما هي حقائق فريدة تحس أكثر مما تدرك.

فأبو العلاء لا يشبه أحداً على الإطلاق، فلقد التمس له النقد أشباهاً من لوكريس' الى أناتول فرانس الى دانتي الى ملتون الى شهربنهور الى الخيام، وليس في كل ما كتب إلا ضروب من التجوز وإغفال لدقيق المفارقات؛ إذ أين إيمان دانتي وملتون من يأس أبي العلاء العقلي؟ وأين تقارير لوكريس من عبث رجلنا الفكري؟ وأين تشاؤم شوبنهور الفلسفي من ثورته العاطفية؟ وأين سخرية أناتول فرانس، من استهتاره؟

ثم كيف تنعقد مقارنة بين الخيام والمعري، والخيام رجل عاف الحياة لطول ما انغمس في خمرها، حتى اذا هفت نفسه الى الفناء المطلق أحسنا فيه لساعتنا عدياً واعياً لما يفعل، صادفاً عن ملل؛ « مللت يا إلهي وجودي وضيق صدري وفراغ يدي. يا من يجعل من العدم وجوداً أخرجني من عدي بحرمة وجودك » بينما أبو العلاء رجل لم ينصرف عن متع الحياة إلا لأن خيارها « قد خسن عنه ». فالتمس في أعياد الذكاء عزاء عن الحرمان.

وواجب النقد فيما أحسب هو فهم تجارب الكتاب والشعراء فهما نفسياً لا تحده أصول ولا يمليه علم، وإنما نستعين بالعلم وبالأصول عند دراسة صياغة ما كتبوا.

ورسالة الغفران من هذه الناحية ليست « كتوهم » المحاسبي الذي يطلب الى قارئه أن يتصور ما هو صائر اليه من نعيم أو عذاب في آيات القرآن وأحاديث النبي مما يبصرنا بوقعها في النفوس، إن لم يبصرنا بمجسماتها على وجه التحديد، وهي ليست لخلق العالم وخروج آدم من الجنة كما فعل ملتون في « فردوسه المفقود »، بل ولا تصوريا شعريا للعالم الآخر كما يحدثننا الاسلام، وإنما هي حيلة أدبية تجمع كما قلنا بين بعض

حقائق الدار الأخرى وبين أدباء وكتاب العرب كما يحدثنا عنهم التاريخ .
وأبو العلاء يفكر أو يعث بكل هذا معتمدا على ما يحفظ، يهيء له
المناسبات، بحيث أن وحدة تأليفه لا تلوح في غير تداعي الألفاظ، أو على
الأكثر تداعي المعاني لروابط شكلية أكثر منها داخلية.

وهذه الحقيقة أظهر ما تكون في هيكل الرسالة، فلقد بدأ المعري بأن
نقل ابن القارح الى الجنة رأسا بفضل كلمه الطيب الذي يستطيع أن
يصعد به الى السماء، وهناك لقي من لقي من شعراء، حتى اذا كان بينه
وبين أحد عوران قيس حوار يسأل فيه ابن القارح أعورقيس عن بعض
أبياته فلا يذكرها مدعيا أن وقفة الحشر قد أنسته كل شيء، ذكره ابن
القارح بما نسي، فيعجب الرجل من عدم ذهاب ذاكرة ابن القارح مع انه
قد مر بلا ريب بالحشر وبالصراف قبل ان يصل الى الجنة، وهنا يحتال ابو
العلاء فيعود الى ما كان يجب ان يبدأ به فيدفع ابن القارح الى سرد قصته
الممتعة عن عبور الصراف وكأنه في سبيل العبور بالفعل، ثم يعود به الى
الجنة ومنها الى الاعراف يشرف من عليائها على اهل النار، وفي النهاية
يرجع ثانية الى الجنة، وبذا ينتهي الجزء الاول من الرسالة وهو الذي
يعيننا، اذ الجزء الثاني رد على رسالة ابن القارح عن الزندقة والزنادقة.

وفي الحق إن من الروايات ما يبدأه كتابه من منتصف القصة، بل
وأحيانا من نهايتها دون أن ينال ذلك من جمال القصص إن لم يزد تشويقا،
ولكن هذا ممكن عندما يكون للقصة موضوع واحد يفسر بعض أجزائه
البعض الآخر، وأما في رسالة الغفران حيث الأمر كله مناظر مختلفة
وحوادث متفرقة، ومقابلات شتى بين أمكنة متعددة وأشخاص متباينين،
فنظام يلوح مهشما.

نعم إن دافني قد أسرف في تنظيم « ميدياه » وأمل بعض الملل بتقاسيمه
المنطقية التي عهدها كل رجال القرون الوسطى، فجعل كلا من الجحيم
والمطهر والجنة تسع طبقات، كما جعل من وصفه لكل منها ثلاثا وثلاثين

أغنية لولوع المسيحيين بالعدد ثلاثة ومضاعفاته، تقديسا لثالوثهم الإلهي، ولكن أبا العلاء بدوره قد أهمل وحدة التأليف إهمالا تاما، بل نحن لا نظن أنه قد قصد إلى شيء من هذا، وإنما هي كما ذكرت مجموعة من تداعي ما يحفظ، ولعله في هذه الرسالة قد كفر عما في لزومياته وفصوله وغاياته من تنظيم وتقييد أضنياء أكثر مما يضمنيان القارئ اليوم.

ومع هذا فنحن لا نتخذ من انعدام الوحدة سبيلا للحط من قدر هذه الرسالة الممتعة، إذ فيها من الصفات الأخرى ما يحفظ لها بقيمتها من ناحية الصياغة، فوق ما بها من ألوان نفسية، ولنفصل ذلك في إيجاز.

نعم، إن الرسالة عارية عن تلك القيم الرمزية التي تشهد لدانتي بالعبقرية، والكل يعلم كيف افتنّ الشاعر الإيطالي في وصف وتصوير أنواع العذاب والنعيم مقيما رابطة بين عمل من يصلى العذاب أو ينعم بالنعيم وبين ما هو فيه من ذلك، على نحو ما نرى العواصف تتقاذف أصحاب الشهوات وسط النيران، أو المنتحرين يقضى عليهم بأن يحيا حياة أبدية سجينين داخل الأشجار التي استحالت قشراتها أسيجة منيعة. وفي القرآن بعض هذا كقوله: «والذين يكتزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم، يوم يحمى عليها في نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم، هذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون» ولكن أبا العلاء لم يفكر في شيء من ذلك.

ومع هذا فثمة خصائص أخرى تكسب «الرسالة» من الخفة والحياة ما لم يتوفر لكوميديا دانتي. فهناك تلك الواقعية التي تطالعا في الحوار وفي المشاهد فتقربنا من حياة العرب الحشنة كما نألفها في كتب التاريخ والأدب مما يجدد لذة القارئ. وفي قصص عدي بن زيد واحتلاب الهذلي للناقة أمثلة جيدة لما نقول. وهنالك عنصر التمثيل بما يحمل من حركة وحوار يخالطهما العبث فتفتر الشفاه ويستيقظ الانتباه، وفي قصة عبور الصراط مثل رائع لذلك، حتى لتكاد تكون مهزلة صغيرة متماسكة كأروع ما كتب مؤلفو

المسرح. وهل أبلغ في الهزل من أن نرى في يوم الحشر الذي تشيب من
 هوله النواصي شيخا أبيض اللحية مرسلها كابن القارح يصاح به وسط
 الجموع: « يا علي بن منصور! يا علي بن منصور! يا قاضي حلب »، أو أن
 نراه على الصراط وقد عجز عن عبوره فحملته إحدى جوارى اللجنة
 زقفونة « على نحو ما يفعلون في « كفر طاب »، وهناك أخيرا العبث الذي
 يعتمد على التناقض والاسراف في النسب يستعين بها الكاتب على أداء كل
 ما يعرف وما يريد أن يقول في تقيه بل في خفر.

وتلك فيما أحسب أهم وسائل أبي العلاء الفنية نضيفها إلى الحالة
 النفسية التي سيطرت عليه فنخرج بنوع من الفهم إلا يكن مطابقا لحقيقة
 تلك الرسالة فهو مقارب قريبا أرجو أن يدنيها من القراء.

مساجلات - جرجياس المصري

كتب الأستاذ العقاد في العدد 467 من (الرسالة) تحت عنوان « مساجلات » يقول: « نهبت إلى كلمة لأديب يكتب في (الثقافة) بتوقيع محمد مندور » قال فيها عني بصدد الكلام عن أبي العلاء ورسالة الغفران: « والعقاد يبدأ فيؤكد - فيما يعلم - أن فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير « لوسيان » في محاوراته في الألب والهاوية، وهذا قول عجيب يدخل في سلسلة تأكيدات الأستاذ العقاد التي لا حصر لها في كل ما كتب، والتي كثيرا ما تدهشنا لجراتها، ففكرة الرحلة إلى العالم الآخر قديمة قدم الانسانية؛ عرفها اليونان قبل لوسيان، وعرفها العرب قبل أبي العلاء ».

وأنا أحمد الله إذ نبه الأستاذ إلى كلمة محمد مندور هذا، فالعقاد رجل لديه ما يشغله عن (الثقافة) وعن محمد مندور، وهو منهمك في قراءة أمهات كتب الأدب التي وجد فيها أن فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير لوسيان في محاوراته، فأنى له بقراءة (الثقافة) وما هي بشيء إلى جوار عيون الأدب ومن هو محمد مندور، ليقرأ له وهو مأخوذ بسحر لوسيان؟

و« محمد مندور يسره أن ينبه العقاد قبل أن يبدأ في مناقشته إلى تمتة جملته كما هي بالثقافة عدد 176 » والكل يعلم ما في أساطير اليونان من وصف لنزول أورفيوس إلى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريدس، والكل يعلم وصف هوميروس لرحلة أوليس، ووصف فرجيلوس شاعر الأنبياء لرحلة اينبوس بذلك العالم، كما نعلم جميعا أشعار المتصوفة في أحلام يقظتهم ونومهم، ومن تلك الرحلات الرائع الجميل كوصف الحارث بن أسد المحاسبي في « التوهم » الذي نشره المستشرق آربري

وصدر له الأستاذ أحمد بك أمين . وفي عصر مقارب لعصر أبي العلاء كتب ابن شهيد رسالة « التوابع والزوابع » المنشورة بكتاب (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) (ج 1 - 210) وهي شديدة الشبه برسالة الغفران ، ومع ذلك يؤكد العقاد أن فكرة الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان .

وهذا فيما أظن كلام لا يستطيع العقاد ولا غير العقاد أن يدفعه ، فهو يؤكد أن أدبيا لم يسبق أبا العلاء في وصف الرحلة إلى العالم الآخر غير لوسيان ، ونحن نقول له : بل سبقه هوميروس وفرجيلوس . . . و . . . فما الرأي إذن ؟ وهل يقبل الأستاذ العقاد - وهو العالم بكل تراث الانسانية الروحي المقدر لقيمتة - أن نمحو من الوجود كل هؤلاء الفطاحل ليصح ما أكدته ؟ ألا ليتنا نستطيع ذلك لنرضي كبرياء العقاد وإن كان قد وضعه في غير موضعه .

وبعد فليس يضير العقاد أن يجهل وصف هوميروس أو فرجيليوس لرحلة كهذه ، إذ لو علم العقاد بكل شيء لفقد أهم صفة يتميز بها جميع البشر بله الأدباء منهم وهي صفة الانسانية . ونحن جميعا نجهل أشياء كثيرة وسنجهل أشياء كثيرة ، ولو أضفنا أعمارا إلى عمرنا ولو بذلنا جهد الرهبان في التحصيل ، وإنما يضير العقاد ككاتب يجب أن يحترم كرامة العقل أن يصدر في محاجته للغير عن منهج معيب .

لم يرد العقاد على ما وجهته إليه بل نقل الحديث إلى وجود الجنة والنار قبل أبي العلاء وقبل لوسيان (على نحو ما يرى أن لندن كانت موجودة قبل رحلات المسافرين إليها) . وهذه سقطه ما كان يليق برجل كالعقاد أن يلجأ إليها في كبرياء المتعالي . وموضع الجدل ليس وجود النار والجنة ، بل ولا علم الناس بهما بل وصف الرحلة إليهما وفيهما وصفا أدبيا فنياً على نحو ما فعل هوميروس وغيره ممن ذكرنا .

ولقد كان العقاد يستطيع أن يغالط - كما كان يفعل جورجياس كبير

السفطائيين عند اليونان على نحو أرقى من هذا النحو. ألا ليتة قال مثلاً إن اللغة كانت موجودة قبل وضع نحوها، وأن الطبيعة كانت قائمة قبل استنباط قوانينها، وأن العقل كان يعمل قبل صياغة المنطق، وأن المنطق أقدم وأصدق وأنبئ من السفسطة! ولو أنه فعل لوجدنا في مغالطاته جلالاتاً، وأما أن (لندن وباريس وبلاد الأفيا) كانت موجودة قبل الرحلات إليها فهذه حقيقة مغالطة تافهة كنت أود أن يرفع عنها.

أسرف العقاد إذن على نفسه وعلى القراء عندما أكد أن فكرة الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان، وهذه المسألة لا تقبل الدفع.

فلنتركها إذن لما هو أهم وهو منهج العقاد في التفكير كما يطالعنا من رده، وتلك مسألة يضطرننا العقاد إلى أن نثيرها لا بصدد حديثه عن أبي العلاء فحسب بل بوجه عام.

سمعت العقاد يوماً يناظر في الأثر الذي يمكن أن تحدثه الثقافة الأجنبية فينا فيقول: (إن الكتاب الأمريكي لا يمكن أن يجعلنا أمريكيين وإلا لجعلتنا التفاحة الأمريكية أمريكيين. وهذا مثل لكثير مما كتب العقاد، فسبيله هو (المغالطة) ثم (القياس الفاسد).

ألا تراه كيف ينقل الحديث من الرحلة الأدبية في العالم الآخر إلى وجود ذلك العالم وتصور الناس له. وهذه هي (المغالطة). ثم ينتقل إلى قياس وجود العالم الآخر في الواقع أو في خيال البشر وجوداً مستقلاً سابقاً على وصف ذلك العالم في الأدب، بوجود باريس ولندن وبلاد الأفيا وجوداً مستقلاً سابقاً على رحلة المسافرين إلى تلك البلاد وهذا هو (القياس الفاسد).

ووجه الفساد في كلا القياسين هو انعقاده بين أشياء مادية وأخرى روحية فالتفاحة ليست كتاباً وإلا لكانت عقولنا معدّات. ولندن ليست

الجنة ولا باريس النار والسفر إليهما ليس وصفا أدبيا للعالم الآخر نزوره
بخيالنا.

والمغالطة خطرهما بين: ومن نافلة القول أن نقف عندها.

بقي القياس فاسدا وغير فاسد، ومن الثابت أن المنطق الشكلي كله لا
القياس فحسب لا يمكن أن يوصل إلى الكشف عن حقيقة جديدة، وإنما
تعمل الأقيسة في الحقائق المعروفة، فإذا كان القياس صحيحا انتهى إلى
إفحام مناظرنا، ولا أقول إلى إقناعه، لأن الإقناع إحساس وتسليم قلبي،
وأما الإفحام فانعقاد للسان أو شلل للعقل، وهذا هو الجدل. وإذا كان
القياس فاسدا فتلك هي السفسطة التي لا تقنع ولا تفحم ولا تليق
بالإنسان على أي نحو.

وإنما نكتشف الحقائق بالخيال وبالقلب، وتلك ملكات لا أحس لها
بوجود فيها يكتب العقاد.

انظر إليه في رده كيف يقول: «إن الجمع بين المعري ولوسيان مبحث
يصح النظر فيه والاستفادة منه». وتلك لمعري مقارنة عجبية. وأنا لا
أرى أصلا أي شبه بين أبي العلاء ولوسيان. بل ولا بين أبي العلاء وأي
كاتب آخر. وذلك لإيماني بأن النفوس لا يمكن أن تتشابه أصلاتها. وقد
بينت ذلك ولن أعود إليه.

واتجاه العقاد الخاطيء واضح في كل مقارناته. والذي أفهمه من المقارنة
هي أن تكون إما «مقارنة تأثر» نبغي منها إيضاح أخذ كاتب عن آخر،
والمنهج الصحيح في هذا هو أن نثبت قراءة هذا الكاتب لذاك وتأثره به
تاريخيا. إذ لا يكفي مجرد التوافق على كل فكرة أو صورة. والجمع بين
أبي العلاء ولوسيان لا يمكن أن يكون على هذا النحو. أو «مقارنة فهم»
وذلك بأن نجتمع بين كاتب وآخر لفهم كليهما على ضوء ما اختلفا فيه تبعا
لاختلاف منحاهما النفسي رغم وحدة الموضوع الذي يتحادثان فيه أو
المصدر الذي يأخذان عنه. وهذا ما لم يفعله العقاد. وإنما فعل وفعل دائما

أن حاول التماس أوجه شبه بين أناس وأشياء من السذاجة أن نجمع بينها فهو طورا يقول بأن أبا العلاء قد كان اشتراكيا، وطورا إنه قد أخذ بمبدأ النشوء والارتقاء وبقاء الأصلح (الفصول). وهذه محالات باطلة، فأبو العلاء لم يحلم بشيء من هذا، ومذاهب الاشتراكية والنشوء غير بيت من الشعر، أو جملة منثورة. وإنه لتعسف باطل أن يزج العقاد بتلك الكلمات الضخمة في معرض الحديث عن شاعر مسكين كأبي العلاء.

وشاء العقاد إلا أن يختم حديثه بتذكيرنا بقوله عن رسالة الغفران: (أي شيء من هذه الأشياء لم يكن من قبل ذلك معروفا موصوفا؟ أي خبر من أخبار الجنة المذكورة لم يكن في عصره معهودا للناس مألوفا؟ كل أولئك كان عندهم من حقائق الأخبار ووقائع العيان...).

وهذا كلام لا علاقة له أصلا بموضع المناقشة فهو لا يدل في شيء على (أن فكرة الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان) وإنما يدل على أن فكرة الجنة وأوصاف الجنة كانت معروفة عند الناس كما وردت في الديانات والكتب المقدسة: وأما أنها لم تستخدم في الأدب قبل أبي العلاء إلا عند لوسيان فهذا ما لم يرد عليه العقاد.

ثم إن هذه الجملة في ذاتها تأكيد آخر من تأكيدات العقاد غير المقبولة، فأبو العلاء لم يعرف الجنة كما كان الناس يعرفونها أو يتصورونها، والجانب الهام من جنته هو دنيانا أو على الأصح دنيا العرب، إذ أنه قد نقل الدنيا إلى الآخرة وقد جمعت تلك الدنيا بتاريخها الطويل في صعيد واحد، فهناك ترى الهذلي يحلب ناقته، وابن القارح محمولا زفقونة على الصراط، وابن عدي يصيد، والأعشى في عينه حور، وكل أولئك أشياء لم يكن يعرفها أحد عن الجنة بل ولا يتصورها مجرد تصور، وما هي من الجنة كما وصفها القرآن في شيء.

ويضيف العقاد تذكيرنا بقوله: (إنها رحلة قديمة ولكن أبا العلاء أعادها علينا كأنه قد خطا خطواتها بقدميه، وروى لنا أحاديثها كأنما هو الذي

ابتدعها أول مرة . . . » وموضع البحث هو كما قلت وأكرر - أن نعرف مدى قدم تلك الرحلة ومن سبقه إليها ، أهو لوسيان فقط أم لوسيان وغير لوسيان ممن ذكرنا .

والآن لم يبق لدي إلا أن أترك للقارئ الحكم على طريقة الأستاذ العقاد في توجيه الخطاب من (لا يا شيخ !) إلى أمثال ذلك مما أمسك قلبي عن الرد بمثله ، فهذا أمر سهل .

المعرفة والنقد

المنهج الفقهي

الشعراء النقاد

نشر زميلنا الأستاذ محمد خلف الله مقالا بهذا العنوان في مجلة «الثقافة» (عدد 191) وقد وجدت فيه آثاراً واضحة لمنهج عام في دراسة الأدب ونفقه لمسته غير مرة في أوساطنا الجامعية وغير الجامعية. ولما كنت أخشى أن يصيب حياتنا الأدبية بالعقم، فإنني أبادر إلى مناقشته.

ولباب هذا المنهج كما نستخلصه من مقدمة المقال هو الدعوة إلى نقد تقريرى يقوم على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع، وهذا ما يفعله الآن بعض الأساتذة الذين يظنون أن الأدب يمكن أن يجدد فهمنا له أو دراستنا لنصوصه بإقحام هذه العلوم وغيرها فيه، وهذا في الواقع ليس تجديداً، فقد سمع عنه العرب بلسان قدامة بن جعفر، وعرفته أوروبا في قرن الفلسفة، القرن الثامن عشر، وقد فطن لخطئه. معاصرو قدامة واللاحقون له، وفي مقدمة «أدب الكاتب» لابن قتيبة أقوى رد عليه.

ولقد عادت أوروبا من ضلالها وأصبحت اليوم تؤمن — عن حق — بأن لكل علم مناهجه، وأن أي علم لا يمكن أن ينمو إلا إذا كان نموه ذاتياً ومن داخله، وأنا أعتقد أن الاتجاه الذي يدعو إليه الأستاذ خلف الله محنة ستترل بالأدب، لأن معناه الانصراف عن الأدب وتدوق الأدب وفهم الأدب. والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد.

النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية، والتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعياً. فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحلّه. النقد وضع مستمر للمشاكل. والصعوبة هي في رؤية هذه المشاكل. وهي متى وضعت وضح حلها لساعته. والذي يضع المشاكل الأدبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أي علم في الوجود. وإنما هو الذوق الأدبي. وهذا شيء ليس له «مرجع يرجع إليه». وأسارع فأقول إن

الذوق ليس معناه ذلك الشيء العام المبهم التحكيمي . وإنما هو ملكة إن يكن مردها ككل شيء في نفوسنا — إلى أصالة الطبع : إلا أنها تنمو وتصلب بالمران . وعند ابن سلام الجمحي وعند الأمدى في ذلك صفحات يجب أن نتدبرها . يقول ابن سلام : « قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك » . فقال له : (إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء هل ينفعك استحسانك له) ؟ . وإذا فليكن يصح النقد الذوقي لا بد له من دربة ، وفي هذا يقول بن سلام أيضاً : « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ومنها ما يثقفه اللسان ، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره . ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها . . الخ » .

ويضيف ذلك الناقد العربي الكبير هذه الحقيقة الرائعة : « إن كثرة المدارس لتعدى على العلم » ، وهذا الكلام الذي قاله ابن سلام منذ قرون هو آخر ما انتهى إليه الأوروبيون في حقيقة النقد الأدبي . ولنستمع إلى لانسون Lanson عميد النقد الموضوعي في فرنسا المعاصرة . « إذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثير لدينا من استجابات فنية وعاطفية ، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفارق في تعريف الأدب ثم لا نحسب له حساباً في المنهج . لن نعرف قط النبذ بتحليله تحليلًا كيميائيًا أو بتقرير الخبراء دون أن نذوقه بأنفسنا ، وكذلك الأمر في الأدب فلا يمكن أن يحل شيء محل «التذوق» ، وإذا كان من النافع لمؤرخ الفن أن يقف أمام «يوم الحساب» أو «حلقة الليل»⁽¹⁾ ولم يكن ثمة وصف في قائمة أو تحليل فني يستطيع أن يحل محل إحساس العين ، فكذلك

(1) لوحتان زيتيتان .

نحن لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير صفات مؤلف أدبي أو قوته ما لم نعرض أنفسنا أولاً لتأثيره تعريضاً مباشراً «تعريضاً ساذجاً». أليس هذا ما قاله ابن سلام؟ ولقد عاد الأملدي أكبر نقاد العرب وأصدقهم ذوقاً إلى تنمية هذه الحقائق في «الموازنة»، وفيها يوضح كيف أنه سيعلل أحكامه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ثم يرشدنا إلى أنه سيقى «ما لم يمكن إخراجها إلى التبيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج. وهي علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الممارسة، وبهذا يفضل أهل الحداقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلّت دربته». وهو يحكي عن اسحق الموصلي أن المعتصم سأله يوماً: «أخبرني عن معرفة النغم وبينها» فأجاب اسحق: «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة»، وفي الأدب أشياء كثيرة شأنها شأن النغم يحيط بها الذوق ولا تؤديها الصفة، ويضيف هذا الناقد الكبير: «ليس في وسع كل واحد أن يجعلك أيها السائل المتعنت والمسترشد المتعلم في العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد إلى قذف ذلك في نفسك ولا في نفس ولده ومن هو أخص الناس به سبيلاً، ولا يأتيك بعة قاطعة ولا حجة باهرة».

وهنا قد يعترض المعترضون بأن هذا الكلام يفتح الأبواب للتحكم، والأذواق متباينة، وما إلى ذلك من الكلام الطويل الذي نعرفه جميعاً، وقد لا كله علماء الجمال والنفس حتى مللناه. ولقد يضيفون، وهذا يتنافى مع الروح العلمية التي يجب أن تسود أبحاثنا اليوم. وأنا أترك لكبير الدعاة إلى المذهب العلمي الموضوعي في النقد مهمة الرد، قال لانسون: «إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمسكاً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرية impressionisme في دراستنا وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها، وذلك لأنه لما كان انكار الحقيقة الواقعة لا يحورها فإن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلل في خبث إلى أعمالنا ويعمل غير خاضع لقاعدة. وما دامت التأثيرية هي المنهج الوحيد

الذي يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه في ذلك صراحة ولكن لنقصره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونراجع ونحده، وهذه هي الشروط الأربع لاستخدامه. ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والاحساس، واصطناع الحذر حتى يصبح الاحساس وسيلة مشروعة للمعرفة. وهذا كلام صادق عميق، فالذوق الذي نقول به ليس ذلك الذوق النظري الذي يتحدث عنه الفلاسفة، وإنما هو الذوق الأدبي، ذلك الذي يرى أن أبا تمام عندما يصف امرأة «بأنها ملطومة الخدين بالورد» قد أتى كما يقول الأمدي «بالحمق أجمعه». والذوق خير وسائل المعرفة على أن يكون ذوقاً مدرباً، وأن نأخذه بالمناقشة والتعليل، حتى بعد أن يتم تثقيفه. ولكم من مرة يصدق الذوق ويبطل التعليل، وهذا عند الأمدي كثير الحدوث. ولكم من مرة يستقيم التعليل ثم يخطئ الذوق كما نرى عند ابن قتيبة. ومع ذلك فالذوق الذي يعتد به هو الذوق المعلل في حدود الممكن، وإن كان ثمة أشياء «لا تؤذيها الصفة».

واعتراض آخر قد يراه البعض، وهو ينظر فيرى أن الانسانية قد تقدمت، وأن كل شيء قد أصبح اليوم خاضعاً لمنهج العلوم الطبيعية الدقيق، وها هو علم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع تجري فيها التجارب والأبحاث، وتدون النتائج وتستنبط القوانين؛ فما بالنا لا نستفيد في دراسة الأدب من كل ذلك، بل ما لنا لا نجعل من النقد هو الآخر علماً له معادلاته ومبادئه وذلك أملاً في إكسابه ثبات المعرفة العلمية وتجنب ما في تأثيرات الذوق من تحكم، وما في الأحكام الاعتقادية من مسلمات غير ثابتة. وهنا أيضاً أترك الرد للانسون، حتى لا يتساءل صديقنا الأستاذ خلف الله مرة أخرى عن المراجع.

يقول لانسون: «التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات»، ويضيف «واستخدام المعادلات العلمية في أعمالنا بعيد عن أن يزيد قيمتها العلمية، وهو على العكس ينقص منها، إن تلك المعادلات ليست في الحقيقة إلا

سراباً عندما تعبر في دقة حاسمة عن معارف غير دقيقة بطبيعتها، ومن ثم تفسدها فلنحذر الأرقام. الرقم لا يحو الفضفاض والعائم في تأثرنا بل يستره. وكل من له أقل دراية بفن الكتابة يستطيع أن يجد في اللغة العادية الوسائل التي يوضح بها المفارقات الدقيقة التي بدونها لا نصل في دراستنا إلى صواب، وتلك المفارقات لا تخضع للأرقام». ويستمر لانسون في توضيح تلك الفكرة الهامة في صفحات كنت أرجو أن أنقلها كلها إلى القارئ. فعنده «أن الاصطلاح العلمي عندما ننقله في الأدب لا يلقي غير ضوء كاذب بل قد يحدث أن يلقي ظلمة⁽¹⁾». وأمعن في الروح العلمية موقف أولئك الأدباء الذين لا يدعون بناء أي شيء على نموذج غيره، بل يقصرون همهم على رؤية الوقائع الداخلة في مجال بحثهم. والعثور على العبارات التي لا تخلف شيئاً خارجاً عنها ولا تضيف إليها إلا أقل ما يمكن... والشيء الذي يجب أن نأخذه عن العلم ليس كما قال فردريك رو هذه الوسيلة أو تلك... بل روحه».

ويعلق لانسون على أقوال رو فيقول: «إن ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدؤوب. والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق. تصديقنا لأنفسنا، وتصديقنا للغير، ثم الحاجة المستمرة إلى النقد والمراجعة والتحقيق. وأنا لا أدري أعلم ما سنعمله عندئذ أم لا ولكني على ثقة من أننا سنعمل خير تاريخ أدبي... وإذا فكرنا في مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لإثارة ضماثرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا».

هذه هي أقوال لانسون وهي عندي تفصل في الخصومة فصلاً نهائياً.

(1) اضرب لذلك مثلاً كلمة السيكلوجية التي يستخدمها الأستاذ خلف الله بحيث لا أذكر أن مقالاً واحداً من مقالاته قد خلا منها، فأنا لا أفهم السر في استخدامه لها عندما يقول مثلاً سيكلوجية الحجاج أو سيكلوجية زياد بن أبيه: إذا ترجم إلى العربية اصطلاحه فيكون «علم نفس الحجاج»، و«علم نفس زياد ابن أبيه» والحجاج وزيد ليس لهما علم نفس، وإنما كانت لهما - رحمها الله عقلية أو نفسية، أو إن شئت فقل مع المرحوم طه إبراهيم «ذهنية» اليس في سيكلوجية ما يلقي ظلمه وإن ألقى ضوءاً فضوا كاذباً؟!

فالذي نستطيع أن نأخذه عن العلوم سواء في ذلك العلوم الطبيعية أو العلوم النفسية التي أصبحت اليوم تصطنع مناهج العلوم الطبيعية كما هو معروف — هو روحها، وأما أن نأخذ عنها مبادئ وآراء وقوانين فهذا خطأ بل كارثة على الأدب، وكلنا لا ريب يذكر أقوال قدامة عندما رد الرثاء إلى المدح مع كان ويكون. وجعل الهجاء نقيض المدح، وحصر الصفات التي يمدح بها في «العقل والشجاعة والعدل والعفة» وما إلى ذلك من سخافات يسمونها فلسفة. وأنا إذ أقاوم بكل قوتي هذا الاتجاه الذي يصدر عنه الأستاذ خلف الله لا أدعو إلى الكسل أو إلى إهمال أبحاث علماء النفس والجمال والاجتماع. فهذه أشياء أضعنا فيها جزءاً كبيراً من شبابنا وهي لا ريب تفتح آفاقاً للتفكير، وقد تزيدنا بالإنسان معرفة، ولكني أقول أنها غير الأدب، وإنه لا يجوز أن نظن أننا سنجدد الأدب في شيء عندما نقحمها فيه. وخير عندي من كل هذا أن نناقش قصيدة شعر أو رواية، وإني لمؤمن إيماناً لا يتزعزع بأنه من الأجدي على أستاذ الأدب أن يناقش أمام طلبته أو يعرض على قرائه مناقشة نص أدبي يقف عند تفاصيله ويظهر ما فيه، من أن يشرح لهم في سنين أو في مئات الصفحات نظريات علم النفس أو علم الجمال، فهذه لن تصقل ذوقاً ولن ترفه حساً. وتلك هي ملكات الأدب التي يجب أن ننميتها وأن نتعدها. يجب أن نحبس أنفسنا في الأدب وأما القرار إلى غيره فلا.

وليس أدل على صحة ما أقول به من وجوب قصر المشتغلين بالأدب جهدهم أو على الأقل معظمه على دراسة النصوص الأدبية ذاتها بدلا من محاولة ادخال الفلسفة على الأدب وتضييع وقتنا في ذلك، من كلام الأستاذ خلف الله نفسه، فنظرت إلى النقد كشيء يقوم على الروية ويخالف الخلق الفني، وظنه أن الشعراء والكتاب لا يشتغلون بالنقد ولم يشتغلوا به ولا وضعوا نظريات عامة فيه، وأنه لا بد للنقاد من أن يكون لنفسه أولا فكرة أساسية في الأدب والفن — كل هذا كلام مردود وخطر، وذلك لأن ما فيه من حقائق تاريخية غير صحيح، وما فيه من آراء شخصية للزميل الفاضل

لا أراه مصيباً فيها.

فأما ملاحظته «عن قلة عدد الشعراء الذين يعنون بالناحية النقدية من فَنهم، فهذا غير صحيح في «مختلف الآداب العالمية» وأنا لا أدري كيف يقال قول كهذا.

والناظر في تاريخ الآداب يجد نوعين من النقد: نقد نسيمه وصفياً، ونعني به نقد النقاد المحترفين الذين درسوا مؤلفات الكتاب والشعراء الآخرين ليستنبطوا حقائقها وليصفوها لغيرهم، وهذا النقد قد ابتدأه اليونان وبخاصة أرسطو في كتابيه «الخطابة» و«الشعر»، وأنا لا أقول إن أرسطو كان كاتباً أو شاعراً، ولكن ما الرأي في «هوراس» الشاعر اللاتيني الشهير. ألم يكتب «فن الشعر» وهي قصيدة طويلة تزيد على الثلاثمائة بيت في فنون الشعر المختلفة وأصول كل فن ومن تميز فيه؟ وما الرأي في بوالو الشاعر الفرنسي الشهير أيضاً وقد وضع «فن الشعر» كما فعل هوراس؟ بل ما بال الأستاذ خلف الله يظن أن «الشعراء القدامى» عند العرب لم يتناولوا النقد إلا في بيت للبحرتي وبيت لأبي نواس، مع أن لأبي تمام أيضاً بيتاً يقول فيه «إن الشعر صوب العقل»، وهذا يحدد مذهبه بل دعنا من البحرتي وأبي تمام ثم لننظر إلى أبي نواس وفي معظم خمرياته وغزله نقد للمذاهب القدماء. الأمر عند أبي نواس ليس أمر بيت من الشعر بل أبيات إن لم يكن مئات الأبيات.

ومع هذا نسلم مع الأستاذ أن «الشعراء القدامى» عند العرب فيما عدا أبي نواس لم يقتتلوا في سبيل مذاهبهم الأدبية، لأن هذه المذاهب لم تكن قد اتضحت بعد ولا تنوعت. ولكن ما الرأي في شاعر كابن المعتز، ألم يكتب في النقد «كتاب البديع» الذي يجمع بين علم البيان وفن النقد؟ ألم يكتب في «سرفات الشعراء»؟ ألم يضع الشعراء في طبقات في كتابه «مختصر طبقات الشعراء»؟ ثم ما الرأي في أبي العلاء صاحب «ذكرى حبيب» و«عبث الوليد» و«معجز أحمد» ثم «رسالة الغفران»؟ وهب أن كتب أبي العلاء كان يغلب فيها الشرح على النقد وأنه قد ضاع معظمها أيضاً

ولكن أليس لدينا في رسالة الغفران نقد من خير ما خلف «الشعراء
القديم»؟

ولنترك القديم لننظر في المحدثين في الشرق والغرب وكلنا يعلم أنه
منذ القرن السادس عشر أي منذ البعث العلمي كان الشعراء والكتاب هم
طليعة النقد وخير النقاد، ونقدهم يجمع بين ما نسميه بالنقد الانشائي،
ذلك الذي يدعو إلى مذهب جديد من مذاهب الأدب كالمذهب
الكلاسيكي أو الرومانتيكي أو الواقعي. الخ. ومن منا لا يذكر شكسبير
في «هملت» وجيته في «الشعر والحقيقة» وموليير في «الفن الرومانتيكي»
وفكتور هيجو في «مقدمة كرومويل» وشيلي في «الدفاع عن الشعر»
ووردزورث في «مقدمته»، وفاليري في «متفرقاته» ودانتي في «اللغة العامية»
وديهامل في «دفاع عن الأدب».

بل إنني لا أعرف أو لا أكاد أعرف كاتباً أو شاعراً لم يكتب ويتحدث في
النقد. وهل يظن الأستاذ خلف الله أن أحداً يستطيع أن يكون شاعراً أو
كاتباً مجيداً إلا أن يكون ناقداً ليبدأ بنقد ما يكتبه ووزنه جملة جملة وحرفاً
حرفاً؟ وهلا يرى معي الأستاذ أن كل الفارق بين القديم والمحدثين هو
أن القديم كانوا ينقدون أنفسهم أو غيرهم دون أن يشعروا بالحاجة إلى
كتابة ذلك، وأن المحدثين ينقدون ثم يدنون لتبصير جمهور القراء بحقائق
الأدب. ثم من قال «إن النشاط الفني فيض حيوي متدفق يأبى الوقوف
حتى يصل إلى غايته من التصوير أو الابداع، وأن النشاط النقدي حركة
قائمة على الأناة والروية تعني - بالضرورة - بتسلسل الفكرة وإحكام
حلقاتها». هذا كلام نرتجله نحن ولم يقل به أحد، لا من الأدباء ولا من
علماء الجمال والنفس أنفسهم. وإنما الخلق الفني والنشاط النقدي كلاهما
«صناعة كسائر الصناعات» لا بد فيها من روية وإمعان وتسلسل وإحكام
حلقات. وأنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية وإنما أعرف
«التثقيف وإبداع الصناعة» ونقد ما نكتب والجهد وطول المراتب، وهذه
كلها حقائق سبق أن قلتها وسأقولها دائماً لأنها الحق.

قال أبو عمرو الجاحظ: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فألفيته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فرأيت لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات. فلله در أبي عثمان لقد غاص على سر الشعر واستخرج أدق من الشعر. وفي هذا النمط ما حدث محمد بن يوسف الحمادي قال: حضر مجلس عبيد الله بن طاهر وقد حضره البحري فقال: يا أبا عباد، مسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس، فقال له عبيد الله: إن أحمد بن يحيى ثعلباً لا يوافق على هذا فقال: «أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحيط بالشعر ولا يقوله وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه».

بذا يتحدث صاحب بن عباد في رسالته عن «الكشف عن مساوئ شعر المتنبي» (ص 4 و 5) ومنه ترى أن القدامى قد فطنوا إلى أن النقد شيء مستقل عن كل علم آخر، وأن قوامه الذوق، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والأدباء.

فما بالنا إذا نترك كل هذه الحقائق الرائعة التي خلفها لنا أجدادنا، ثم نروح نحاول بعث مذهب سقيم كمذهب الأعجمي قدامة.

إن مذهب الأستاذ خلف الله ومن يرى رأيه سينتهي بنا إلى قتل الأدب، والأدب لا يمكن أن نجدده ونوجهه ونحييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة، وهذا ما يجب علينا جميعاً أن نجاهد في سبيله. إنه لوهم بعيد أن نظن في علم النفس أو في علم الجمال أو غيرها من العلوم كبير فائدة للأدب. يجب علينا أن نعرف كل تلك الأبحاث، ولكن على أن نحفظ بتلك المعرفة لأنفسنا ولا نزرع بها في الأدب وإلا كنا مفلسين نُوهِم الغير ببريق كاذب.

ولقد كتب الأستاذ خلف الله نفسه عن «الذاتية والموضوعية في الفن» بالثقافة منذ أعداد، فإذا أفاد الأدب من ذلك. وإنه لأجدى علينا أن يحلل

لنا الأستاذ نصاً نتذوقه ونحس في ثنايا تحليله أنه يعرف الذاتية والموضوعية وما إلى ذلك معرفة تضيء تحليله من الداخل ، ولكن لا تجففه ولا تتلفه ولا تخرجه إلى التعليم المدرسي . وهو لا ريب بأمثال هذا التحليل سينتهي إلى فكرة أساسية عن الأدب ، يستطيع أن يحدثنا بها كخلاصة لتجاربه الخاصة ؛ وعندئذ ستكون أصدق وأعمق من كل ما تستطيع أن تمنحنا علوم النفس والجمال والاجتماع من أفكار أساسية في الأدب .

المعرفة والنقد

رد الأستاذ خلف الله على مقالتي الذي دعوت فيه إلى تنحية العلم عن الأدب ونقده، وذلك تحت عنوان «بعض مناهج الدراسة الأدبية»، واحتاط فلم يذكر اسمي وهذا ما أشكره من أجله، والأستاذ خلف الله رجل لبق، ولقد كان من حقي أن ألزم الصمت، ولكنني مع ذلك أعود إلى إيضاح رأيي لا رغبة في محاجة الأستاذ - فذلك أمر ثانوي - ولكن لأن المسألة المثارة لها عندي أهمية بالغة وهي خليقة بأن تجدد حياتنا الروحية ومناهج دراستنا تجديداً تاماً، وتسير بنا إلى اللحاق بمن سبقنا من الشعوب.

من السهل أن ندافع عن المعرفة فهي شيء نبيل، نبيل حتى لا يحتاج إلى دفاع، ومن السهل أن نرى في الذوق الأدبي شيئاً غامضاً أقرب إلى التصوف منه إلى الضوء. وأسهل من كل ذلك أن نستشهد بآراء «آبر كرومبي» لندل على وجود ملكة إنتاج، وملكة نقد، فهذه كلها أشياء نعرفها وهي ليست موضع المناقشة. والذي أريد أن أثبته هو: هل هناك مجال لجعل النقد علماً؟ وهل ذلك ممكن باستعانتنا بعلم النفس والجمال والاجتماع؟

النقد، كما قلت ويقول كل النقاد، هو فن دراسة النصوص وتمييز لأساليب؛ وهذا الفن يستعين بضروب من المعارف، ولكنه لا يستخدمها ليحاول أن يضع بفضلها قوانين عامة للأدب، ثم يأتي فيطبق تلك القوانين على النص الذي أمامه، فما تمشى مع تلك القوانين كان جيداً، وما خرج عنها كان رديئاً. والعلم - كما نعرف - هو اكتشاف القوانين التي تفسر الظواهر الخاصة بكل جانب من الحياة والوجود، فهل الأدب أحد تلك الجوانب.

والجواب على هذا السؤال يتطلب أن نميز بين عدة أشياء، فهناك ما سماه

مفكرو القرن التاسع عشر «علم الأدب»، وهناك ما سماه بول فاليري في القرن العشرين خلق الأدب، ترجمة للفظه Poétique بمعناها الاشتقاقي. هذا من جهة ومن الجهة الأخرى لدينا «تاريخ الأدب» و«نقد الأدب».

فأما عن علم الأدب فإجماع الأدباء اليوم أنه قد فشل، وكلنا نعرف نظرية «تين» في ذلك، فقد أراد ذلك الناقد الفيلسوف أن يضع للأدب قوانين يفسره بها، ورد تلك القوانين إلى الزمان والمكان والبيئة، وطبق قوانينه على الأدب الإنجليزي. وهب جميع ذوي النظر السليم ضد هذا العلم الذي لا يستقيم. وإنك لتقرأ في كتب المدارس بفرنسا ردوداً على تلك المحاولة لا تستطيع دفعها. والزمان والمكان والبيئة لا يمكن أن تفسر لنا التفاوت الكبير بين بير كورني وأخيه توماكورني، وأندريه شينييه وأخيه ماري جوزيه شينييه، فهؤلاء إخوة التحدوا في الزمان والمكان والبيئة، ثم اختلفوا في كل ما عدا ذلك، ومنهم من طبق مجده الآفاق كبير كورني وأندريه شينييه، ومنهم من لا نذكره اليوم إلا للتاريخ كتوماكورني وماري جوزيه شينييه. ثم كيف نعلل في أدبنا تفاوت أبي تمام والبحري أو الفرزدق وجري، بل كيف نفسر في الأدب أصالة كل كاتب، مع أن الأصالة بتعريفها ذاته شيء لا يرد إلى غيره، وهي مجموعة من الخصائص التي تتميز بها روح عن روح. وأنا على ثقة من أن كل علوم الأرض لن تفسر ذلك الشيء الدفين الذي يميز روحي عن روح غيري، والعبرة بعد ليست باتحاد الزمان والمكان والبيئة، بل بطرق استجابة كل نفس لهذه المؤثرات، وتلك الطرق أصيلة في النفوس الأصيلة.

وخلق الأدب أو الانتاج الأدبي هو الآخر لا يمكن أن يفسره علم النفس، لا القائم منه على الملاحظة الداخلية، ولا الذي يدرس في المعامل، وذلك لأن علم النفس لا يسعى إلا إلى إدراك القوانين النفسية العامة التي قد تفسر حياة الأفراد العاديين إذا صح أن هؤلاء يتشابهون. والذين يخلقون الأدب كما قلت نفوس أصيلة لكل نفس منها حقائق، فكيف نريد أن نطبق عليهم قوانين علم النفس العامة التي أشك أكبر

الشك في صحتها بالنسبة للعاديين من الناس؟ نعم إن هناك محاولات قد عملت في علم النفس الفردي Differentelli وهذه تتناول بالدرس حياة الأفراد في حدود ما تتميز به تلك الحيوانات. ولكن هبنا أقمنا تلك الفروق فأين لنا بنسبها، والوجود كله مجموعة من النسب؟ أليس الأجدى وتلك حالتنا أن ندرس طرق إنتاج كل كاتب في نفسه، واقفين عند خصائصه هو مع حرصنا الشديد من كل تعميم مغل؟ وأما عن محاولة فاليري فالذي لاحظته كل من استمع لمحاضراته بالكوليج دي فرانس هو أن نفسه الخاصة هي التي كانت موضع تحليله وإن ساق الحديث على نحو عام، فهو عندما يتحدث عن خلق الصور واقتناص الفنان لتلك الصور قبل أن تأخذ دلالتها العقلية يتضح أنه إنما يفسر أسرار شعره هو، وإذن فحتى في هذه المعضلة لا مجال لتعميمات العلم!

بقي تاريخ الأدب والنقد الأدبي.

وفي الحق إن التاريخ الأدبي بالمعنى المعروف اليوم فيه جانب كبير من التجوز الذي تضطرنا إليه ضرورة التعليم، والناظر في طرق تاريخ الآداب المختلفة يجد أنها لا تكاد تعدو ثلاثة أنواع: (1) تأريخ لفنون الأدب Genres Littéraires أو كما نقول في الأدب العربي مثلاً أغراض الشعر، فتتناول في الأدب الغربي فن الملاحم نؤرخ له أو فن القصة أو الدارما، وفي الشعر العربي نتبع تاريخ المدح أو الرثاء وهكذا.

(2) تأريخ للتيارات العقلية والأخلاقية Les courants كدراستنا لتيار شعر اللذة الحسية عند أناكريبون ورونسار ومن هنا نحوها، أو الغزل العذري عند بترارك وبيايف، أو عند العرجي وعمر بن أبي ربيعة، وعند جميل وقيس بن ذريح.

(3) تأريخ لعصور الذوق (Les époques du goût) فندرس عصر الانتاج الكلاسيكي في أثينا خلال القرن الخامس قبل الميلاد مثلاً، أو ندرس عصر الصنعة أيام البطالسة بالاسكندرية. ندرس مذهب الثقيف

عند أوس ابن حجر وزهير والخطيئة وكعب، أو مذهب البديع عند مسلم وبشار وأبي نواس وأبي تمام.

وكل هذه الأنواع إنما نجعلها وحدات لاضطرارنا إلى الاعتقاد على الكلليات في إدراك ذلك الفيض الذي يكون تراث البشرية الروحي، ولكننا عندما ندقق النظر نجد مفارقات لا حصر لها في داخل كل نوع؛ فثراء أصحاب المراثي الذين أفردهم ناقدنا العظيم ابن السلام الجمحي بباب خاص، وجعل متمم بن نويرة على رأسهم غير ثراء البحري وأبي تمام مثلاً، ذلك لوعة وهذا مدح؛ وشعر أنا كريون اليوناني غير شعر رونسار الفرنسي، ولو اتفقا في التغني بالذات، ذلك يوناني يحب الحياة حتى ليكاد ينهبها نهباً، وهذا فرنسي من رجال النهضة يقلد القدماء ويود لو أصاب الخلود مثلهم؛ وأين صفاء البحر الأبيض من ضباب اللوار؟ ثم من يقول بأن إباء جميل وقوة نفسه يشبه رقة ابن ذريح وتوهمه؟ وكذلك الأمر في عصور الذوق، فأوس وزهير يغيران الخطيئة في لون النفس. هذان ذوا أنْفَةٍ وَتَرْفُجٍ والخطيئة هجاء لم يَبْقَ حتَّى على نفسه، ثم هل بحاجة لأن أقر أن مسلماً غير بشار، وأن بشاراً غير أبي نواس، وأن أبا تمام يغاير الجميع؟ أين استهتار بشار وأبي نواس مثلاً من فقر حياة أبي تمام؟ بل أين فن هذين من تقليد شيخ البديعيين الذي لم يعد في كل شعره «الرقص في السلاسل»، أعني التقيد بمعاني القدماء ومحاولة تجديد صياغتها.

وإذن فالصواب هو أن هناك رجالاً، كما قال مورياس على فراش موته، وكل 'يعدو الرجال إلى التعميم مجازفة لا يشفع لها إلا الضرورات الملزمة لحياتنا العقلية. فإذا صح هذا فأَي علم وأي قوانين عامة يريد أن يصل إليها الأستاذ خلف الله؟

لم يبق أمام زميلنا باب مفتوح غير النقد الأدبي. وهذا ما نريد أن ننظر الآن في إمكان إخضاعه لقوانين عامة.

والواقع أنه قد قامت محاولات لجعل النقد علماً، وكل تلك المحاولات

يكفي أن نلخصها في اثنتين:

(1) الأولى تلك التي ابتدأها أرسطو والتي ازدهرت في أدب عصر النهضة وهو الأدب المعروف بالكلاسيكي، وأساس تلك المحاولة هو استقراء ما درج عليه عرف الأدباء في كل فن من فنون الأدب، وجعل ذلك العرف قوانين، ومحاولة إخضاع الإنتاج الأدبي لها. وأسهل مثل لذلك هو الوحدات الثلاث في الدراما. أعني وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، ووجوب توفرها في كل دراما. ومن الثابت أنه لم يخضع لتلك القوانين حتى في الأدب الكلاسيكي إلا المقلدون من الأدباء، وذلك لأنها عكاز الأعمى، وأما كبارهم فقد مزقت عبقرياتهم كل عرف وكل قانون. تجددت الوحدات مثلاً أوضح عند برادون منها عند راسين أو كورني، ويا ويل أدب يحده شيء غير الحياة.

(2) والمحاولة الثانية هي التي أحارها اليوم بكل قواي، وهي في الحق من مخلفات الماضي، من مخلفات القرن التاسع عشر في أوروبا، ومن مخلفات «الأعجمي» قدامة في الأدب العربي. وأعني بها تطبيق القوانين التي اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب ونقد الأدب، وهنا لا بد لي من تفصيل القول.

وأنا أبدأ بما حدث في أوروبا لكي أنتهي منه في أسطر لأفرغ إلى أدبنا، فهو مادة حياتنا وهو أولى بأن نوفر عليه جهدنا لنوجهه الوجهة الصحيحة المنتجة.

كلنا يعلم قيام مذهب التطور في أواخر القرن التاسع عشر بأوروبا بفضل أبحاث لامارك ودارون، وكلنا يذكر أن سبنسر قد نقل قوانين التطور من مجال العضويات إلى مجال الروحيات فطبقه على الأخلاق والاجتماع وعلم النفس وما إليها. وشاءت الأقدار أن ينفق ناقد فرنسي عظيم هو برونيتير حياته في تطبيق ذلك المذهب على الأدب، فكتب سلسلة كتب بعنوان «تطور فنون الأدب» أخذ يحتال فيها لكي يثبت أن الأدب هو

الأخر كالكائنات العضوية، فكما تطور القرد فأصبح انساناً كذلك من الواجب أن يكون الأدب قد تطور فاستحال فن من فنونه إلى فن آخر؛ ونظر فوجد الشعراء الرومانتيكيين يتحدثون في شعرهم عن الموت والحياة والبقاء.

والفناء وعن الروح والله، وعن عظمة الانسان وبؤسه في داخل الطبيعة وبالقياص إليها، وتذكر أن رجال الدين كانوا في القرن السابع عشر يتخذون تلك الموضوعات ذاتها مادة لوعظهم في خطبهم الدينية (Sermon) فقال: «إن الوعظ الديني قد تطور فأصبح شعراً غنائياً في القرن التاسع عشر»، وهذا القول فيه من الحق ما كان يعرفه كافة المثقفين من تشابه موضوعات الوعظ الديني والشعر الغنائي الرومانتيكي. ولكن روح المذهب (Système) ورغبة هذا المفكر الكبير في أن يصوغ تلك الحقائق صياغة تماشي القوانين العضوية، وحرصه على أن يكون التطبيق عاماً شاملاً أفسد الكثير من أحكامه، وذهب بجانب كبير من قيمة مؤلفاته، التي أصبحنا ننظر إليها اليوم كوئائق تاريخية أكثر منها ككتب في تاريخ الأدب ونقد الأدب. وما لنا نذهب بعيداً وها أنا أجد لفظة «سيكولوجية» ترد في مقال الأستاذ خلف الله عدة مرات وفي كل مرة لا تعدو أن تعبر عن أشياء معروفة قريبة بلفظة ضخمة تنزل بعقلي الدوار. وأنا لا أعرف ماهي «سيكولوجية الأدب» مثلاً، وكأني بتلك اللفظة قد أخفت غموضاً في نفس الكاتب بل تعمية أخشى منها على نفسي وعلى غيري. بل لقد بلغ الأمر أن أصبحت لي أنا نفسي «سيكولوجية» فيها تصوف واندفاع وتأثيرية. وكل تلك حقائق قد تكون صحيحة – وما أبرئ نفسي – ولكن أصحح أيضاً أنني أدخل في نوع محدود من أنواع الأجناس البشرية، وأن لي «خانة» يمكن أن أوضع فيها؟ في الحق أن هذا كله شرف لا أدعيه.

محاولة إقحام العلم على الأدب إذن قد فشلت، وكان هذا من حسن حظ الأدب الذي هو أدق وأرهف وأعمق وأغنى من أن نخطط له طريقه. الأدب شيء غير دقيق بطبيعته؛ ومحاولة أخذه بالمعادلات جنابة عليه.

الأدب مفارقات، ونقد الأدب وضع مستمر للمشكال الجزئية، فقد يكون جماله في تنكير اسم أو نظم جملة أو كبت إحساس أو خلق صورة أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة. ولقد يخلو من كثير من العناصر التي نعددها كالتخيل والعاطفة وما إليها، ومع ذلك يروقنا لصياغته أو سذاجته.

والأمر في أدبنا العربي أشد خطورة، لأن الأوروبيين لم يجمدوا على الخطأ كما جمدنا، والذي لا شك فيه أن مناهج كل علم أو فن تصدر عن طبيعة ذلك العلم أو الفن، فعندما نريد درس الأدب العربي يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين وقد صاغوها لأدب غير أدبنا. فعلم الأدب مثلاً كما عرفناه سابقاً بأنه محاولة تفسير الظواهر الأدبية ليس له دائماً مجال في أدبنا، لأنك إذا وجدت علاقة ما بين حياة بعض من شعرائنا مثلاً وشعرهم كما هو الحال في أبي نواس والمتنبي وأبي العلاء، وكما كانت الحال في الأدب الجاهلي والأدب الأموي، فإنك لن تجد شيئاً من ذلك عند الشعراء المقلدين الذين نسميهم بالكلاسيكيين الجدد أمثال البحترى وأبي تمام مثلاً. وكذلك نظرية الإنتاج الأدبي قد يكون لها محل عند الشعراء الأوائل الذين اهتموا بأنفسهم إلى تشبيه الرسم الدارس بالوشم في ظاهر اليد وأمثال ذلك، وأما من تلاهم فلم يعدوا التقليد، ولك عندئذ أن تبحث في انتقال القيم الفنية المعروفة وما أدخلوا عليها من تغيير. وكذلك الحال عندما تحاول تأريخ الأدب العربي، فنونه وتياراته وعصوره غير متميزة، وهم أنفسهم لم يفصلوا القول إلا في مذهب واحد هو مذهب البديع، فهذا وحده هو الذي يشبه مدارس الأدب في أوروبا. وأما ما دون ذلك فمقاربات أشاروا إليها إشارات عابرة، وحاول بعض نقادنا المحدثين أن يجعلها مدارس كما فعل الدكتور طه حسين في مدرسة زهير والحطيئة، ولكنها بعد محاولة لا أدري مبلغ ما فيها من جمع ومنع.

وإذن فالذي يبقى لدينا من دراسة القدماء للأدب العربي هو ما نسميه بالنقد الفني، ونعني به ذلك الذي ينظر في النصوص ويحكم فيها من حيث

الجودة الفنية وعدمها، وهذا النقد حظ التفسير فيه، ومن ثم ما يسميه الأستاذ خلف الله بالعلم، ضعيف؛ وهذا أمر طبيعي أملتة حقائق الأدب العربي ذاته، وكل محاولة لتجريح هذا الاتجاه واتهامه بأنه غير علمي محاولة ظالمة مخطئة.

وليس صحيحاً أن النقد الفني عند العرب لم يصبح منهجياً، ولدينا غير الخواطر المنشورة في كتاب الأغاني وغيره، كتب نقد منهجي مفصل لا نظن أن الأوروبيين قد وضعوا في آدابهم خيراً منها، مع ملاحظة الفارق بين طبيعة أدبنا وآدابهم. وخير مثل لتلك الكتب هو «الموازنة» و«الوساطة» ففي أولهما يتناول الأمدي البحري وأباً تمام بالدرس التفصيلي والمقارنة المستقصاة وفق منهج وضحته في كتاب أرجو أن يقرأه الناس قريباً⁽¹⁾، وفي ثانيهما فعل عبد العزيز الجرجاني كذلك في دراسته للمتنبى.

ولكن إلى جانب هذا النقد المنهجي الرائع قامت محاولة قدامة التي يريد الأستاذ خلف الله أن يجدد محتتها اليوم. وموضع الخطر عند قدامة وعند العسكري الذي يعتبر استمراراً لمذهبه هو اعتماد نقده على التقاسيم والشكل والتعليم والتحكم، ومن منا لا يذكر تعريفه للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى، ليخرج غير الكلام وغير الموزون وغير المقفى وغير ذي المعنى وما إلى ذلك من حماقات؛ ومن منا لا يذكر رده الرثاء والفخر إلى المدح وحصره لمعاني تلك الأغراض ومناهجها، وتحكمه في أن يكون المدح بأشياء ولا يكون بأشياء. ثم ماذا فعل في تقسيمه لأوجه البديع غير الخلط حتى في الاصطلاحات، ورفضه أن يسمى المطابق مطابقاً كما سماه ابن المعتز وتسميته له بالمتكافئ، ثم تعريفه المعاطلة بأنها فاحش الاستعارة وما إلى ذلك من خلط، ثم هبه قسم الأوجه بل هبه مهد السبيل للعسكري ليصل بها إلى خمسة وثلاثين وجهاً، فماذا أفدنا من ذلك؟ وماذا يفيد طلبتنا اليوم من لصق بطاقات على طرق الأداء كما يلصق التجار على

(1) كتاب «النقد المنهجي عند العرب».

بضائعهم. أهذا نقد؟ أهو بلاغة؟ أهذا أدب؟ هذا لاشيء؟ هذا إضلال
 للمتأدبين وإفقار للذوق وإماتة للحاسة الفنية في النفوس. لقد قلت وأكرر
 أن كتب قدامة وكتاب أبي هلال مستطيرة الشر، ومن الواجب أن نلفت
 الأنظار إلى أنه لا يجب أن ينظر إليها المتعلمون إلا كوثائق تاريخية تنبر لنا
 ماضيها، وأما أن نعتبرها كتب نقد فلا، وكفى طغيانها على كتب المتأخرين
 حتى يومنا، فقد كانت في ذلك محتتنا، ومن واجبنا أن ندافع عن حياتنا التي
 يغذيها الأدب الصحيح.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد قلت للأستاذ خلف الله شفويًا إنني لا
 أعدل بكتاب «دلائل الإعجاز» كتابا آخر، وأما «أسرار البلاغة» فمرتبه
 في نظري دون «الدلائل» بكثير. الدلائل يشتمل على نظرية في اللغة
 وتطبيق تلك النظرية، وأما «أسرار البلاغة» فأقرب إلى الفلسفة النظرية
 منها إلى النقد الأدبي، وليكن تفصيل ذلك موضوع الحديث الآتي. وكفى
 أن وصلنا الآن إلى رد اتجاه العلم عن الأدب، وسوف نرى في مذهب عبد
 القاهر جانباً كبيراً من المعرفة التي يجب أن تتوفر للناقد، وهي بعد ليست
 معرفة نظرية بل معرفة لغوية وفنية تكتسب بالدربة، وبدراسة علوم اللغة
 لا بدراسة المنطق والسيكلوجية والجمال وما إليها.

نظرية عبد القاهر الجرجاني

يخيل إلي أنه لا سبيل إلى الوقوف عند الكليات في مناقشة منهج الدراسة في الأدب، فهي هو صديقنا الأستاذ خلف الله يرى أن ما أدعو إليه جاهدًا لا يختلف إلا قليلاً عما يقول، وأنا لا ريب يسرني أن أكون على وفاق تام مع الصديق، بل ومع كافة البشر؛ ولكنني أخشى أن يكون الخلاف أعمق مما يظن وإن كان ثمة ما يخفف عن نفسي فهو أننا نقتل لغاية شريفة. والذي أدعو إليه هو استقلال الأدب عن غيره من مظاهر نشاطنا الروحي: استقلاله بموضوعه وبمناهجه؛ ولي في استقلال الفلسفة التي كانت تشمل قديماً كل أنواع المعرفة أسوة حسنة. وأما ما يدعو إليه الصديق فذلك ما لا علم لي به لأنه هو نفسه لم يستقر بعد على تحديده، وكم أود لو واجهنا الصديق برأي متميز يناهض به رأيي إذن لاهترت جوانحي فرحاً، ولقلت ها نحن قد نضجت ملكاتنا فأصبحت لنا اتجاهات تؤيدها ويؤيدها معنا من يرى الأشياء كما نراها، وبهذا تكون لنا مدارس أدبية كما كانت لغيرنا من الشعوب.

يريد الأستاذ خلف الله أن يأخذ الأديب من كل شيء بطرف: علم النفس وجمال واجتماع؛ وأنا أعوذ بالله أن أكون عدواً للمعرفة؛ ولو أن أديباً أخبرني أنه يدرس الفلك لشجعت على المضي في دراسته لأن المعرفة — أي معرفة — إن لم تنفع كما يقولون فلن تضر ما حجزناها عن الأدب. وموضع الخطر هو أن نقحم على دراستنا معارف أقل ما فيها من إضلال هو صرفنا عن أن نركز نظرنا في الأدب كفن لغوي، واهمين أننا نجدده إذ نتناوله بمبادئ علوم أخرى. وأما النظريات اللغوية، وأما علوم اللغة ومناهج اللغة، فذلك موضع دراستنا الذي نعتز به ونرى فيمن يستطيعه على نحو ما استطاعه عبد القاهر كنزاً ثميناً. المنهج الذي أدعو إليه هو المنهج الفقهي — منهج فقه اللغة — وسوف نرى ذلك المنهج يتبدى بالنظر

اللغوي لينتهي إلى الذوق الأدبي الذي هو لا شك متحكم في كل ما يمت إلى الأدب بصلة، سواء في ذلك أردنا أو لم نرد.

ولتتخذ في إيضاح ما نريد سبيل البواقي، فندل بضرب المثل على ما ليس من منهجنا، ولنتكن أمثلتنا من بين المسائل النفسية التي عالجها صديقنا وغيره من النقاد المصريين، ولنكتف بمثلين: دراسة شخصية الحجاج التي نشرها الأستاذ خلف الله بالثقافة؛ ومسألة التصغير عند المتنبي كما نشرها الأستاذ العقاد في «المطالعات».

درس الأستاذ خلف الله خطب الحجاج فوجده رجلاً ورعاً قوي الإيمان من جهة، قاسياً صلباً من الجهة الأخرى، وذكر أن في علم الأمراض النفسية شيئاً اسمه «ازدواج الشخصية»، بل وفطن إلى أن هذه الحقيقة العلمية قد استخدمت في الأدب نفسه، فكتب أحد الروائيين الإنجليز قصة بعنوان «دكتور جيكل آند مستر هيد»⁽¹⁾ وفيها يصور المؤلف رجلاً يعمل بالنهار كطبيب شريف رقيق، وفي الليل ينقلب شريراً مجرمًا. وما دام الحجاج قد جمع إلى التقوى الصرامة فهو إذن مزدوج الشخصية، وهو - في رأي الأستاذ - مثل قديم «لدكتور جيكل آند مستر هيد». وهذا مثل لتطبيق مبادئ علم النفس على الأدب، مثل دال نرى فيه إغراء المذهب وإفساد الفكرة لحقائق النفوس، وهو بعد لا يقل إسرافاً وخطراً وخطأ عن محاولة برونتيير تطبيق مبادئ التطور على الأدب كما رأينا في المقال السابق. الحجاج أقوى شخصية من الازدواج الحجاج نفس مؤمنة تتعصب لما تؤمن به والتعصب قسوة، نفس قوية بوحدتها.

نظر الأستاذ فوجد الحجاج يقول: «إني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها... وإني... وإني...»، وذكر أن في علم نفس

(1) «دكتور جيكل آند مستر هيد» هكذا كتب الأستاذ خلف الله في الثقافة. وأنا بعد لا أدري لماذا لم يترجم حرف العطف (آند And) بالواو فيقول «دكتور جيكل ومستر هيد» وأنا قد أفهم على مضمّن إصراره على استخدام لفظة «سيكلوجية» وأما (آند) بدلا من واو العطف فذلك ما لا قبل به.

الأطفال مرحلة تسمى التركيز الإني « (ego-centrisme) وهي تلك التي يرد فيها الأطفال كل شيء إلى أنفسهم، كأن العالم الخارجي امتداد لذواتهم، وكأنهم جزء لا ينفصل عن ذلك العالم حتى يتم لهم إدراك انفصال أجسامهم عن غيرها وتمييزها عما سواها وما هو الحجاج يكثر من استعمال ضمير المتكلم، وإذن فلا بد أنه ولوع بذاته، مركز للعالم في إنيتة؛ وهذا مثل ثان لطغيان علم النفس على الأدب. وأنا بعد لا أرى في هذا إنية ما، وإنما هي حماسة قلب تلتمس من طرق الأداء ما يشفيها، ذلك ما يحدني به المنهج الفقهي - المنهج الطبيعي المستقيم.

وكذلك يفعل الأستاذ العقاد، فهو بلا ريب يعلم ونعلم معه أن المتنبي كان رجلاً معتزاً بنفسه، وهو قد لاحظ أن المتنبي يكثر من استعمال التصغير، فما عليه إلا أن يقيم علاقة نفسية بين الظاهرتين فيعلل تصغير المتنبي بتكبره وهذا أيضاً من طغيان النفس على الأدب، والنفسيات في ذاتها ليست شراً، وإنما الشر يأتي من طريقة استخدامها وبخاصة في عصرنا الحالي، حيث يريد أصحابها أن يعطوها صفة العلم بما يستتبع ذلك من تعميم قوانين لا يمكن أن تنطبق على الأدب، الذي هو، كما قلت وسأقول دائماً مفارقات دقيقة تحتاج في إدراكها إلى ما يسميه بسكال (pascal) لطافة الحس (esprit de finesse) أكثر من احتياجها إلى التفكير الهندسي (esprit de géometrie).

ولننظر عن قرب في رأي الأستاذ العقاد، وذلك لأنه يبدو لأول وهلة ظاهر الوجاهة، والمنتبي لا نزاع في أنه متكبر، كما لا نزاع في أنه قد هجا « الشوير » و « كوفير » و « الخوادم » و « الأحيق » بل و « أهيل عصره ». والتصغير في رأي النحاة كثيراً ما يكون للتحقير وإذن فالمنتبي يريد بالتصغير أن يحقر خصومه وهو يحقرهم لأنه متكبر، وهنا يتسلل الخطأ إلى التفكير النفساني، وذلك لأنني لا أظن أن التصغير في شعر المتنبي كان لتكبره، وإنما هو أداة من أدوات الهجاء يعرفها كافة شعراء هذا الفن في الأدب العربي وفي غيره من الآداب. أداة لصيقة بفن أدبي بذاته لا وليدة

لطبيعة نفسية عند من يستخدمها، وليست هناك رابطة تلازم بين التكبر والتصغير، حتىّ ولا في شعر المتنبي نفسه، وهو قد استخدمه للتعظيم، قال:

أحاد أم سداس في أحاد ليلتنا المنوطة بالتنادي

ومعنى الشطر الأول أن الليلة كانت طويلة حتىّ خيل للشاعر أنها لم تكن ليلة واحدة بل سبعة. وإذا كان هذا طوها فكيف يصغرها فيقول: «ليلتنا؟» ولقد سئل المتنبي نفسه في ذلك فقال (الوساطة - طبعة صبيح ص 349): «هذا تصغير التعظيم، والعرب تفعله كثيراً، قال لبيد. وكل أناس سوف تدخل بينهم دويهة تصغر منها الأنامل»

أردا لطف مدخلها فصغرها وقال الأنصاري: أنا عذيقها المرجب وجذيلها المحكك؛ فصغر وهو يريد التعظيم. وقال آخر:

يا سلم أسقاك البريق الوامض والديم الغادية الفضافض

وإذا فالمتنبي قد استخدم التصغير في غير التحقير، بل استخدمه في ضده. ومن هذا نرى أن العلاقة بين التكبر والتصغير غير مطردة حتى يستقيم التفسير بفرض إمكان ذلك. وفي الحق أن التصغير لا يفيد التحقير والتعظيم والتمليح وما إليها فحسب بل يفيد ألوانا لا حصر لها من العواطف. وإنه لمن الخطأ أن نأتي بتفكيرنا الهندسي فنعمم على غير احتياط. ونحن لسوء الحظ لم نعد نحس اللغة العربية الفصحى، وهذا يقودنا إلى أخطاء كثيرة لا يمكن أن يعصمنا منها نحو ولا بلاغة. ولنفكر جميعاً في الاحساسات المختلفة التي يثيرها في أنفسنا تصغيرنا العامي في قولنا مثلاً: «حتة ولد» و«حتة نتفة ولد»، ولنتصور الملابس العديدة التي يقول فيها شعبنا أمثال تلك الجمل، لنذكر المفارقات الدقيقة التي أشرت إليها. هناك وسائل كثيرة تحتال بها اللغات على تلوين أفكارنا ذلك التلوين الذي لا تحمله ولا يمكن أن تحمله مفردات اللغة، وإنما نلحقه بها بفضل

التنظيم في الكلام، وبحيل بلاغية في الكتابة، والتصغير احدى تلك الحيل، ذلك ما يحدثني به المنهج الفقهي، وأما منهج العلم النفسي فيرى أن تصغير المتنبي كان لتكبره!

هذه الأمثلة أسوقها للتدليل على النتائج البعيدة التي تترتب على استخدام منهج العلوم الأخرى، أو مبادئها في دراسة الأدب. الأدب فن لغوي كما قلت، فمنهجه هو المنهج الفقهي الفني كما فهمه عبد القاهر الجرجاني وطبقه في «دلائل الاعجاز». والآن ما هو ذلك المنهج؟

منهج عبد القاهر يستند إلى نظرية في اللغة، أرى فيها ويرى معي كل من يعن النظر أنها تماشى ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء. ونقطة البدء نجدها في آخر «دلائل الاعجاز»، حيث يقرر المؤلف ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات (Système des rapports) وعلى هذا الأساس العام بنى عبد القاهر كل تفكيره اللغوي الفني. قال: «ان الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائده. وهذا علم شريف وأصل عظيم. والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالة، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها لنعرفها بها، حتى كأنهم لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكننا نجهل معانيها، فلا نعقل نفيًا ولا نهيًا ولا استفهامًا ولا استثناءً؛ وكيف والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم، فمحال أن يوضع اسم لغير معلوم ولأن المواضعة كالإشارة، فكما أنك إذا قلت: خذ ذاك، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها؛ كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له. ومن هذا الذي يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها؟ لو كان ذلك مساعاً في العقل لكان ينبغي إذا قيل زيد أن

تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو ذكر لك بصفة... ، وإذ قد عرفت هذه الجملة فاعلم أن معاني الكلام كلها معان لا تتصور إلا فيما بين شيئين، والأصل والأول هو الخبر، وإذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيه عرفت في الجميع. ومن الثابت في العقول والقائم في النفوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبره؛ ومخبر عنه؛ ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد اسناده إلى شيء، وكنت إذا قلت - أضرب - لم تستطع أن تريد منه معنى في نفسك من غير أن تريد الخبر به عن شيء مظهر أو مقدر؛ وكان لفظك به إذا أنت لم ترد ذلك وصوت تَصَوُّتُهُ سَوَاءً.

(1) أن الألفاظ لم توضع كما أنها لا تستعمل لتعين الأشياء المتعينة بذواتها، وهذه هي نظرية الرمزية في اللغة التي أوضح المفكر الألماني فنت Wundt⁽¹⁾ حدودها وذلك لأنه لدينا عن طريق تجاربنا المباشرة أو تجارب الغير، صورة ذهنية لكل شيء ولكل حدث، وإنما نضع ألفاظ اللغة ونستعملها لنحرك هذه الصورة الذهنية الكامنة. فعندما نقول: «رجل» لا يمكن أن يثير هذا اللفظ في نفوسنا شيئاً ما لم يكن في ذهننا صورة الرجل، اللفظ رمز لها ومحرك.

(2) ونحن لا نستخدم ذلك اللفظ لنحرك الصورة الذهنية تحريكاً نريده لذاته، وإلا كنا مجانين، وإنما نفعل ذلك لأننا نعتمد أن نخبر عن «الرجل» بشيء ما، وهنا يلحق الجرجاني بأكبر مدرسة حديثة في تحليل اللغة، أعني مدرسة العالم السويسري الثبت رأس علم اللسان الحديث فرديناند دي سوسير F. de Saussure⁽²⁾ ثم اللغوي الفرنسي الذائع

(1) بنوع خاص في كتابه الضخم (10 أجزاء) عن «نفسية الشعوب».

(2) راجع دروسه التي نشرها تلاميذه بعد موته بعنوان: «دروس في علم اللسان العام» ولعل هذا الكتاب أعمق ما كتب في ذلك العلم وأغناه وأصح.

Cours de linguistique générale 3ème édition Paris-Payôt 1931.

الصيت أنتوان ميهيه (A. Meillet) ؛ ولقد كتب هذا العالم الأخير فصلاً^(١) هاماً عن منهج الدراسة في علم اللسان، وفيه يرد اللغة إلى عنصرين (أ) مفردات (ب) عوامل الصيغة Morphèmes. والمفردات معروفة وهي كلفظة «رجل»، وأما عوامل الصيغة فيقصد بها إما ترتيب الكلمة في الجملة، وإما مقطع صوتي كالنتين في «رجل» وإما علامة الإعراب، وإما أداة نحوية كالآلف واللام في «الرجل». فهذه العوامل هي التي تعطي اللفظة دلالتها التي نقصد إليها عند تفوهنا بالكلمة، وذلك لأننا - كما يقول الجرجاني - لا ننطق بلفظة ما إلا لكي نخبر بها أو عنها بشيء، ومن ثم فنحن ننطق بها مضافة إليها حتماً عوامل الصيغة من ترتيب أو مقاطع صوتية خاصة. فالرفع لإفادة الاسناد، والآلف واللام للتعريف، والابتداء لكذا وكذا، ونحن بعد لا نكتفي بلفظ واحد إلا أن يكون جواباً لسؤال أو اعتماداً على كلام سابق أو ملابساً راهنة، وإنما نقول «رجل» ثم نخبر عنه فنضيف «جاء» مثلاً، ومن ثم تكون مفردات اللغة لا قيمة لها في ذاتها لأنها لا تكتسب دلالتها المقصودة إلا بفضل عوامل الصيغة.

وإذا فمفردات اللغة ليست إلا رموزاً لصور ذهنية محصلة من قبل، وهي لا تستخدم لذاتها بل لتقييم بفضل عوامل الصيغة التي نضيفها إليها طائفة من العلاقات بين الأشياء أو بين الأشياء والأحداث. وهنا ننتهي إلى ما أجملناه في قولنا : اللغة مجموعة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ.

عن هذا «العلم الشريف والأصل العظيم»، فرع الجرجاني كل آرائه، وجماعها مسألتان: الأولى انكاره لما رآه الجاحظ من أهمية فصاحة الألفاظ باعتبار تلك الفصاحة صفة في اللفظ ذاته ؛ ثم ثورته على مذهب العسكري الذي يرد جودة الكلام إلى محسنات لفظية تقف عند الشكل.

(١) هو أحد فصول مجموعة من المقالات الطويلة كتبها علماء مختلفون كل في مادته، ونشرت في مجلدين عند ألكان Alcan بعنوان «مناهج العلوم» De la méthode dans les sciences وقد ترجمنا الفصلين الخاصين بـ «اللغة» و «الأدب» ونشرتهما دار العلم للملايين بيروت في كتاب بعنوان «منهج البحث في الأدب واللغة».

الثانية: تعليقه جودة الكلام بخصائص في النظم: « واعلم أنه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت... هذا هو السبيل فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو. قد أصيب به موضعه ووضع له، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساد، أو وصف بمزية أو فضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه.

فأما مخالفته للجاحظ فباستطاعتنا أن نقره عليها، إذا ذكرنا أن الجاحظ وغير الجاحظ من أدباء العرب ونقادهم لم يصفوا فصاحة اللفظ ولا عنوا فيها إلا بالصفات السلبية كالخلو من التعقيد والتنافر وما إلى ذلك، والبحث الحديث قد أصبح اليوم يرى للألفاظ قيمة ذاتية إيجابية من حيث ما يوحي به جرس حروفها من إحساس يعزز المعنى المعبر عنه. ومن غريب الأمر أن النحاة وعلماء اللغة قد فطنوا إلى أن بعضاً من ألفاظ اللغة كانت أسماء أو أفعال أصوات، كما منهم من اهتدى بالاستقراء إلى حقائق لغوية تلوح صحيحة، وأضرب لذلك مثلاً ما ذكره الزنجشیری في الكشف عندما قرر أن كل أفعال اللغة العربية التي تبتدىء بنون وفاء تفيد الماضي والنفاد، كقولنا نفذ ونفذ ونفر ونفق ونفض... الخ، ومع ذلك فإنهم لم يستخدموا تلك الحقائق في نقد الأدب ليوضحوا على أساس لغوي ما يهتدي إليه الشعراء والكتاب بغرائزهم الصادقة، عندما يؤثر لفظاً على لفظ، وفقاً للمعنى الذي يريدون التعبير عنه. لقد كتب الأوربيون كتباً في إيضاح أسرار الشعراء والكتاب اللغوية فتراهم^(١) يحصون أنواع الأحرف الصائتة

(١) راجع كتاب موريس جرامون (M. Grammont) عن الشعر الفرنسي. طرق أدائه وانسجامه.

Le vers Français: son harmonie, ses moyens d'expression Paris 1917.

وهو من خير ما كتب النقاد العلماء في العصر الحديث.

voyelles والأحرف الصامتة consonnes في البيت الجيد من الشعر،
ويقيمون بينها نسبا يستخرجون بفضلها ما يسمونه « بالإنسجام الصوتي »
harmonie vocalique الذي ينتج عن توزيع الأحرف الصائتة، ثم
« انسجام المحاكاة » harmonie imitative الذي ندرکه من مطابقة
الإحساس الذي يخلفه في النفس وقع الأحرف الصامتة المختلفة للإحساس
الذي لدينا عن الشيء الذي نتحدث عنه، على نحو ما توحى السينات
المتتابعة مثلا بصفير الريح، ولكن هذه كلها أبحاث حديثة ليس لنا أن
نتطلب مثلها من نقادنا القدماء.

والجرجاني أشد إصابة في نقده لأراء العسكري السقيمة، فهو يرى « أن
في كلام المتأخرين كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم
في البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول لبيّن، ويخيل إليه أنه إذا
جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع
السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى
وأفسده، كمن يثقل العروس بأصناف الحلّي حتى ينالها من ذلك مكروه في
نفسها ». (أسرار البلاغة ص 6) وهو يلاحظ « أنك لا تجد تجنيسا
مقبولا، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق
نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بديلا ولا تجد عنه حولا. ومن هنا كان أحلى
تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من
المتكلم الى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته - وإن كان
مطلوبا - بهذه الصورة ».

وأما نظرية النظم عند الجرجاني فنظرية كبيرة هامة. وعنده أن دراسة
النظم لا تقف عند أمر الصحة بل تعدوه إلى تعليل الجودة: وبعبارة أخرى
يمزج الجرجاني « النحو » بما سماه البلاغيون فيما بعد « علم المعاني »، وله
في ذلك حكمة بالغة تقتضي أن نفصل القول في ذلك.

النظم عند الجرجاني

منهج فقه اللغة الذي ندعو إليه، عارضين آراء الجرجاني كمثل، لا يتنكر لمعرفة النفس البشرية، لأنه يفرق بين تلك المعرفة وقوانين علم النفس كما لا يتنكر لروح العلم، وإن أقصى قوانين العلم.

مثل من يدعي أن قوانين علم النفس تبصرنا بحقيقة النفس الإنسانية، كمثل من يزعم أنه يستطيع أن يفهم دور شطرنج يلعب أمامه، لأنه قد تعلم القواعد التي تتحرك بموجبها كل قطعة من قطعه، مع أن علمه لا يعدو الحكم على موافقة حركات القطع للقواعد أو عدم موافقتها؛ وأما لماذا تتحرك، وإلى أي غاية تسعى، وكيف ينظم اللاعب الماهر خطه ويتصرف في قطعه، فذلك ما لن يدركه صاحبنا ولو عى القواعد عن ظهر قلب. ذلك وللشطرنج قواعد آلية، لأنها موضوعة بحتة، وأما النفس البشرية فلا أرى، بل ولا أحس فيها جبرا إلا أن يضعه البعض فيها. وهم لا يخطئون في ذلك فحسب، بل يائسون. ولقد فرغ الباحثون في حقيقة المعرفة بوجه عام من الفطنة إلى أن قوانين المادة ذاتها شرطية لا تولد آثارها إلا إذا توافرت ملابسات لا يمكن استقصاؤها، وتلك الآثار تتغير بتغير الملابسات. وكبار الرياضيين⁽¹⁾ أنفسهم يجزمون بأننا لا نستطيع، وما أظننا نستطيع في المستقبل القريب، أن ندرك بفضل القوانين العلمية حقائق الأشياء بله النفوس. نعم إننا قد استطعنا أن نستغل العالم المادي بفضل معارفنا العلمية التي تدرك الأشياء في ظواهرها وآثارها الخارجية، ولكن هذه ليست المعرفة التامة الداخلية. وأنا لا أريد أن أنزل إلى سفسطة ما وراء الطبيعة العقيمة، ولكنني أنظر أمامي الآن فأرى ورقة بيضاء تحدث في نفسي أثرا ما، كما تحدث في نفس جاري أثرا آخر، ونحن الإثنين نتفق بلا

(1) راجع مثلا كتاب الرياضي الفيلسوف الشهير هنري بوانكاريه «قيمة العلم» La valeur de la science.

ريب على تمييز ذلك اللون تمييزا يجعلنا نرمز له باللفظ اللغوي « أبيض » ،
فتفاهم ، ولكن من لي بمعرفة أثره النفسي عند ذلك الجار ، والنفوس عوالم
مغلقة بعضها دون بعض ؟ وهل المعرفة الحقيقية في مردها النهائي إلا ما
تطبعه الأشياء في النفوس من آثار ؟ وكيف أدرك تلك الآثار وهي لا ريب
مكيفة في كل نفس بملاسات لا حصر لها ، وأين لي باستقصاء كل ما تثيره
في النفوس من تداع ؟ أنا لا أنجح في التفاهم مع جاري إلا استنادا إلى
التقسيم ، فميز الأبيض لأنه يختلف عن الأسود أو الأحمر ؛ ولكن أهذه
معرفة حقة ؟ أفيها إدراك لحقائق الأشياء ؟ إدراك لآثارها المتميزة بالنفس ؟
فإن لم تكن ، أولاً ترون أن الذين يريدون فهم النفس البشرية بفضل
نظريات السيكلوجيا ، إنما يريدون تشريح فراشة « بسكينة بصل » .

وأنا لا أجهل أنه قد يصاح بي : ولكن هناك التحليل العلمي الذي يرد
الألوان إلى عناصرها . وأدرك هذا الإعتراض الذي لا يرهيني في شيء ،
لأنني وإن كنت أجل رجال العلم ، وأعتر بتنتاج أبحاثهم التي مكنتنا من
الحياة وردت عنا الكثير من الآلام ، إلا أنني أنكر الإنكار كله أن يستطيع
العلم أن يحل محل نفسي في إدراك حقائق الأشياء . من منا يستطيع أن
يزعم أن في مقدوره أن يعرف طعام شراب لم يذقه بمعرفة عناصره الكيماوية
ونسبها ؟ من منا يجرو أن يدعي أنه يعرف حيوانا لم يره قط ، بدراسة خلاياه
تحت المجهر ؟ من منا يصل إلى تصور جمال لوحة زيتية بقراءة وصف لها في
دليل أحد المتاحف ؟ من منا يتوهم أنه سيفهم نفسه بغير نفسه ؟ أي قوانين
وأي أبحاث ستبصرني بآلامي وأحلامي ؟

معرفة النفس البشرية غير قوانين علم النفس ونظريات السيكلوجيا ،
وذلك بفرض أننا نحسن فهم تلك القوانين والنظريات ، ونقف بها عندما
تستطيعه ، فما بالكم بهذا الوباء الذي تفشى بيننا في السنين الأخيرة فأخذنا
نرى كتابنا وناقدينا يظنون تلك النظريات أثوابا تصلح لكل نفس ، فإن
ضاققت فلتمزق ، وإن اتسعت فلتشجب . هناك وسيلة سهلة لإدراك

الشخصية الروائية أو النموذج البشري، هي أن نتلقاه بقلوبنا كما خلقه أصحابه بقلوبهم، وأن نتحد به اتحاداً شعرياً، وهذا لا يتطلب إلا هبة من الله، هبة الإحساس ترهفه تجارب الحياة ويساعده خيال قوي يعيننا على أن نحيا حياة غيرنا وبأننا أصحاب تلك الحياة، وأما ما دون ذلك من علم ومعرفة فمكملات لن تسد نقصاً جوهرياً. ومتى جعلت المعرفة من الأبله سقراطاً؟

نحن بحاجة إلى الأمانة العقلية، إلى الخضوع لموضوع دراستنا. إلى انتزاع الحق من جوف الأشياء. وما نحاربه هو إملاء النظريات على الواقع، هو إتلاف الحقائق بالعلم الباطن. هو مداراة فقرنا الروحي بمصطلحات العلم الخاوية، هو ظننا أن المعرفة إدراك للظواهر التي يكشفها العلم في عالم المادة، ونحن نرفضها في عالم الروح. إننا نحارب قسر الفكرة، نحارب ادعاء العلم، نحارب التبجح بالمعرفة التي لا تغني. لنعرف كل شيء، على أن نكون قادرين على هضم ما نعرف. ولتشع المعرفة في كل ما نقول أو نكتب، ولكن ليكن الإشعاع من الداخل، ليكن إشعاعاً لطيفاً رقيقاً خفياً، كذلك الذي ينساب إلى قلوبنا في جوف الليل من محبة الله.

ذلك عن النفس وعلم النفس، والأمر كذلك في روح العلم وقوانين العلم، فأنا كما أثور على إقحام قوانين علم النفس الهيكلية على الأدب، بينما أدعو إلى الصدور عن معرفة حقيقية بالنفس البشرية، واعين ما نفعل، حتى لا نتهم بأننا كجوردان الذي ظل يتكلم النثر عشرات السنين دون أن يفطن لما يفعل — أقول إنني على نفس النحو أدعو جاهداً إلى الأخذ في الأدب بروح العلم، وأما اصطناً قوانينه فلا.

روح العلم غير قوانين العلم، روح العلم ليست إلا ما ذكرت وأكرر: أمانة عقلية، وخضوع للموضوع وتأب على التصديق، وتنحية للأهواء؛ ثم استقصاء للتفاصيل، وقصر من الأحكام، وتدعيم للإحساس بنظرات

العقل، واتخاذ الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة بتحديدده، وتمييزه، ومراجعته، وتعليله ما أمكن التعليل. روح العلم موقف تقفه النفس من الناس والأشياء، وأما العلم فمجموعة من القوانين التي تفسر عادة عالم المادة، تفسر مظاهره. لنأخذ بروح العلم لأنها روح خلقية نبيلة، وإما محاولة تطبيق قوانين العلم على الأدب، فقد رأينا مثلاً دالاً على خطئها عندما عرضنا لما فعله برونتيير ووضحنا ما سار إليه من ضلال. الأدب مفارقات. الأدب كالنفس البشرية. حفة من الماء لن تتميز ذراته.

المنهج الفقهي اذن يتضمن روح العلم ويعتز بالنفاذ إلى حقائق النفوس، ولكن هذا ليس ما يميزه عن غيره من المناهج. وروح العلم وفهم النفوس حقيقتان مستقرتان في كل نشاط عقلي منتج، حتى إننا لا نرى فيها شيئاً يخصهما بالمنهج الادبي. المنهج الفقهي يستمد حقيقته من مادة درسه وهي الأدب، ولقد قلنا في مقام سابق إن منهجا لا ينتزع من موضوعه مستمداً مبادئه من ذلك الموضوع ذاته — لا يمكن أن يستقيم. والأدب لا ريب فن لغوي. وتلك حقيقة يجب أن نوضحها لفهمها.

قالوا: إن الأدب ملكة النفس. طبع مفطور. فالشاعر يغني كما يغرد الطائر، ولكن هذا أعجم وذاك مبين. وللطائر دوافعه، وما أظن الطبع خالفاً شيئاً بذاته، أو لا ترى مع ابن قتيبة انه لا بد للشاعر مهما كان طبعه غنياً من مثير «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب ريشه» وكذلك له «دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف»، بل هبه واتاه الدافع، أتحسب أن الشعر جمرات من الإحساس؟ الجمرات تحرق، والإحساس العنيف يعقد اللسان. وإنما يكون الشعر عندما يسكن العنف وتهدأ حدقة العين، فتستطيع الإبصار. عندئذ تستغل الإرادة ما بقي في النفس ويبدأ الشاعر في الجهد الذي لا يستقيم شعر بدونه. الشعر صناعة جيدها ما أحكم حتى اختفى. الشعر طبع ودوافع وإرادة وجهد وصناعة.

ونحن بعد لا نستطيع دائماً كل ما نريد، ونحن بعد لا نصل دائماً

بجهدا إلى الكمال، وموضع المشقة في الأدب ليس إلا في القدرة على إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ. قال ديهامل: «كم من مرة أستمع إلى رجال أو نساء يتحدثون وسط الجموع في عربة قطار، أو أثناء وجبة طعام، فتحدثني نفسي كل مرة: «ها قد وقعت على صفة نفسية» أو تسقطت علاقة أو لمحت دافعا خفيا؛ ولكنني عاجز عن أن أصوغ ما اكتشفت ألفاظا، وربما أستطيع فيما بعد أن أصور ما أحسست به، أما الآن فلا. وأنا أعلم أي إن لم أصب التوفيق فسيأتي من بعدي غيري يفيد من تجاربنا وتساعد عبقريته في التعبير عما لمحنه».

إخضاع الفكرة، أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون. الأدب طريقة من طرق التعبير عن النفس يعبر باللفظ، كما يعبر المصور بالألوان والناحت بالأوضاع، ومن ثم وجب أن يكون منهجه منهجا لغويا. وأنا أعرف ما يثيره هذا اللفظ في النفوس من مخاوف، فمن الناس من يظن أننا سنعود به إلى الدراسة اللفظية التي أفسدت الأدب وسلبته روحه، ولكن هذا خوف ظالم، لأن اللغة مستودع تراثنا الروحي. ومن الثابت أننا لا نملك من أفكارنا وأحاسيسنا إلا ما نستطيع إيداعه اللفظ الذي يوضح الفكرة ويميز الإحساس. وهذه النظرية الصحيحة هي موضع اعترازا بتفكير عبد القاهر.

ينكر عبد القاهر كما رأينا كل مزية في اللفظ وهو في ذلك يناقض أراء الجاحظ في الفصاحة، ولكن هذا في الحق إنكار مسرف لا نقره، ونحن لا ندعي لرجلنا العصمة، ولا نضرب دائما بعصاه، والذي لا شك فيه أن لجرس الألفاظ كما قلنا وقعا إيجابيا كثيرا ما يعين الكاتب أو الشاعر على استنفاد⁽¹⁾ إحساسه، وذلك على أن يسلم من التكلف والصنعة المقتسرة.

(1) خذ لذلك مثلا قول الدكتور أبو شادي:

عودي لنا يا أغاني أمسنا عودي جدي حظ محروم وموعود
ثم ردد الشطر الأول عدة مرات تشعر لا ريب براحة في الصدر كأنك كل مرة تطلق زفرة
تشفي النفس ثم تسأل عن مصدر ذلك فإنك لن تجده إلا في توفيق الشاعر بغيريته الصادقة إلى
اختيار المدات بدلا من السواكن التي كانت تستطيع أن تؤدي نفس الوظيفة في الوزن.

ويثور الجرجاني كذلك على محسنات العسكري اللفظية وهنا نؤيده مؤمنين بما يقول، وعنده «أن المزية تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موضع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض» بل «ليس من فضل إلا بحسب الموضع وبحسب المعنى الذي تريد، والغرض الذي تؤم». ولكنه لا يريد بذلك إلى الأسلوب المسطح الذي لا تنوء فيه، وكتابات تشعرك بأنه قد فطن إلى أن الأسلوب الفني الجيد هو ذلك الذي يصدر عن صاحبه، وقد سكبت الفكرة وسكن الإحساس إلى طرق آدائها حقيقية كانت أم مجازية — سكونا طبيعيا، حتى لتحس بأن الفكرة أو الإحساس قد ولدا مجسمين في العبارة، فلا تدري أفطن الكاتب إلى الصورة أولا أم إلى موضوعها. أخلق الموضوع الصورة أم خلقت الصورة الموضوع.

الكاتب الكبير يدرك ما في وسعه مكسوا مجسما، يدركه ملفوظا، يستشعر الفكر والإحساس مرتبطا بعوالم أخرى، وإذا بالمجاز جزء من الإحساس أو الفكرة، ومن ثم لم يكن هناك محل لأن نخشى اللفظية. وتلك لا تكون إلا عند من يدركون مواضيع قولهم إدراكا مجردا عن صورها، ثم يحتالون لوضعها في صور تظل منفصلة عنها، مصطنعة الإلصاق، ومن هذا النوع الكثير من المحسنات اللفظية المفصولة. ولهذا نقول إن الصناعة الحقة هي تلك التي تحكم حتى تختفي.

لا خوف إذن من أن يعود بنا عبد القاهر إلى اللفظية، وما يجوز أن يرهبنا هذا الخوف فتتخلى عن المنهج الطبيعي في دراسة الأدب. وما دما قد فطنا إلى الدور الذي يلعبه اللفظ في خلق مادة الأدب ذاتها، فمن واجبنا أن نأخذ في بحثنا بالمنهج الفقهي، ونحن بذلك نجتمع بين عناصر الأدب الإنسانية وعناصره اللغوية، لأن هذه مستودع ثمين لا يقل قدرا عما أودع فيه، وبفضله — في النهاية — يتميز الأدب عن كل ما عداه. ليست العبرة إذن عند عبد القاهر باللفظ في ذاته وإنما هي بالنظم.

الذوق عند الجرجاني

يقول الجرجاني «وإذا قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها. ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها مع بعض واستعمال بعضها مع بعض» «ولمّا سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قدهتدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة، والنقش في ثوبه الذي نسج — إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواضعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الكاتب الشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم».

وهذا ينتهي بنا إلى ما نراه اليوم وما ندعو إليه جاهدين من أن النقد وضع مستمر للمشاكل، وأن لكل جملة أو بيت مشكلته التي يجب أن نعرف كيف نراها ونضعها ويحكم فيها وهذا هو النقد الموضوعي الذي نؤمن بفائدته. وهو بعد ليس بالأمر الهين، لأنه لا بد لنا كما يقول روسو من فلسفة كبيرة لنلاحظ ما يقع عليه بصرنا، ثم إن الملاحظة لا تكفي بل لا بد من وضع الإشكال. ووضعه — فيما يحكي المثل الأوروبي — حل له، ومن ثم حكم فيه.

لا بد إذن من الحكم على النظم الذي أمامنا من حيث أنه يجمع بين معان متباينة، ونحن بعملنا هذا لا نقف عند الألفاظ بل ولا عند الجمل، ولما ننظر في المعنى عند تمامه والفراغ من تأليف عناصره. ننظر في المعنى

منظوما. ومن البين أن الذوق هو الفيصل الأخير في الحكم على هذه الدقائق. وإلى هذا فطن الجرجاني بحسه الأدبي الصادق، فكتب تلك الصفحة الرائعة التي نوردها كاملة لأهميتها البالغة، قال: « أعلم أنك لن ترى عجباً أعجب من الذي عليه الناس في أمر النظم، وذلك لأنه ما من أحد له أدنى معرفة إلا وهو يعلم أن ههنا نظماً أحسن من نظم، ثم تراهم إذ أنت أردت أن تبصرهم بذلك تسدر أعينهم وتضل عنهم أفهامهم، وسبب ذلك أنهم أول شيء عدموا العلم به نفسه من حيث حسبه شيئاً غير توخي معاني النحو، وجعلوه يكون في الألفاظ دون المعاني. فأنت تلقى الجهد حتى تميلهم عن رأيهم لأنك تعالج مرضاً مزمناً وداءاً متمكناً. ثم إذا أنت قدتهم بالخزائم إلى الإعراف بأن لا معنى له غير توخي معاني النحو، عرض لهم من بعد خاطر يدهشهم حتى يكادوا يعودون إلى رأس أمرهم، وذلك أنهم يروننا ندعي المزية والحسن لنظم كلام من غير أن يكون فيه من معاني النحو شيء يتصور أن يتفاضل الناس في العلم به، ويروننا لا نستطيع أن نضع اليد من معاني النحو ووجهه على شيء نزع من شأن هذا أن يوجب المزية لكل كلام يكون فيه، بل يروننا ندعي المزية لكل ما ندعيه له من معاني النحو ووجهه وفروقه في كلام دون كلام... والداء في هذا ليس بالهين ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفا والسعي منجحا، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علما بها حتى يكون مهيباً لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجدها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء، ومن إذا أنشدته قول أبي نواس:

ركب تساقوا على الأكوار بينهم كأس الكرى فانتشى المسقى والساقى
 كأن أعناقهم والنوم واضعها على المناكب لم تعد بأعناق

أمن لها وأخذته الأريحية عندها... وأنت تقول في محاجتك على
استشهاد القرائح وسبر النفوس وفليها». وبهذا يعود عبد القاهر إلى النقاد
الكبار أمثال ابن سلام والآمدي وعبد العزيز الجرجاني الذين يرون في
الذوق وفي « استشهاد القرائح وسبر النفوس » المرجع النهائي في كل نقد
أدبي صحيح.

والآن قد يتساءل قارئ يقظ من أين يدخل الذوق؟ والذوق لا يكون
إلا حيث نسلم للكاتب بحرية في اختيار طرق التعبير عما يريد. وعبد
القاهر نفسه لا يرى هناك اختياراً ما، وعنده أن المعنى لا بد متحكم في
اللفظ. والجواب على هذا الاعتراض خليك بأن يزيد النظرية وضوحاً.
وصاحبها ينكر أن تكون المزية في اللفظ، وإذن فهو لا يحكم الذوق في
الموازنة بين ألفاظ ممكنة، وإنما المزية في المعنى، وفي المعنى تكون المفاضلة،
وفي المعنى يكون الاختيار، والأمر ليس نظماً لألفاظ بل نظماً لمعان، فنحن
نحكم الذوق في اجتماع بعض المعاني إلى بعض، ويحتال عبد القاهر
ليخضع اللفظ أيضاً للذوق فتأتي عبارته عن المعنى مضمنة للمعنى
الملفوظ، أي المعنى المعبر عنه، وفي هذا إفراط في الدقة يكاد يمس المغالطة،
ولكننا في الحق نستطيع أن نقبل منه هذا الاحتيال إذا نظرنا للمسألة نظرة
تاريخية، فذكرنا طغيان اللفظية في ذلك الحين ومحاربة عبد القاهر لها بكل
قواه، وكلنا لا ريب يذكر ذلك التكلف الثقيل الذي ظهر عند أنصار
البديع في الشعر ثم امتد إلى النثر فأتلف أسلوب صاحب ابن عباد وأبي
هلال العسكري وجانباً من أسلوب ابن العميد نفسه.

ويتحكم الذوق إذن عند الجرجاني في نظم المعاني التي نعبر عنها خذ
لذلك مثلاً تعليقه على أبيات إبراهيم بن عباس:

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحب وسلط أعداء وغاب نصير
تكون على الأهواز داري بنجوة ولكن مقادير جرت وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمداً لأفضل ما يرجى أخ ووزير

« فإنك ترى من الرونق والطلاوة ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو — إذ نبا — على عامله الذي هو — تكون — وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر، ثم أن قال تكون، ولم يقل: كان. ثم أن نكر الدهر ولم يقل — فلو إذ نبا الدهر — ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى من بعد. ثم أن قال — وأنكر صاحب — ولم يقل — وأنكرت صاحبة لا ترى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عدته لك يجعله حسناً في النظم وكله من معاني النحو كما ترى ».

وبالامعان في ملاحظات ناقدنا نجدها ترجع إلى مفارقات في المعاني. وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة، جودة التعبير عما في نفسه بدقة ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعاني، فهو قد قدم الظرف على عامله، قدم « إذ نبا » على « تكون »، وذلك لأنه لم يتمن أن تكون داره بنجوة على الأهواز إلا عندما نبا دهر، وفي هذا النبوء ما يجزّ في نفس الشاعر. وكأني به قد سارع إلى نقضه، ثم هو قد اختار المضارع⁽¹⁾ « تكون »، على الماضي « كان » لأن المضارع هنا نحسه في دلالاته معنى الحالة المستمرة المنسحبة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل. والشاعر ودّ عندما نبا الدهر لو تكون داره على الأهواز بنجوة، تكون حتى قبل نبوء الدهر — تكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوءه تلك المرة أنه قادر على الغدر في كل حين، ومن الخير أن نقدر ذلك الغدر في كل حين. وإذن المفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ بل بين معان، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكملها. ثم إن شاعرنا قد نكر

(1) يسمى هذا المضارع في نحو اللغات الأندوأوروية بالمضارع التاريخي *Présent historique* ولقد عرف باستعماله فرجيل شاعر اللاتين في ملحمة الشهيرة « الإنيادة » ولهذا المضارع دلالات كثيرة منها مجرد إثبات حدث مطلقاً من الزمن، ومنها استحضار الماضي حتى لكأنك تراه. وفي هذا برع فرجيل. ومنها إفادة الاستمرار كما في مثلنا. وفي الحق أن استعماله أكثر وأدق من أن نحصر أو أن نتحد. والشعراء والكتاب قد يستعملونه لشفاء إحساس في نفوسهم أكثر من العبارة عن معنى بذاته.

« دهر » وهو هذا يفرد الدهر فيجلعه دهرأ خاصاً به، دهرأ غدارأ لا الدهر دهر الناس كافة. نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم. وإذا كان تنكير الدهر، وهو الشيء الواحد المعروف بوحده يفيد الأفراد، فإن تنكير صاحب وأعداء ونصير يفيد الإطلاق ويشعرنا بضيق الشاعر فهو ينكر كل صاحب لما كان من غدر أولئك الصحاب، وهو يرى أن كل عدو قد سلط وأن كل نصير قد غاب. تنكير المتعدد أفاد الاطلاق. والأمر في تنكير « مقادير وأمور » يشبه تنكير « دهر » فهو يخصصهما بالشاعر ويجعلها وقفاً عليه، وإذن فنحن أمام معان مختلفة ألوان نفسية متباينة ندرك بعضها بعقولنا ونحس ألطفها بقلوبنا، وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا العظيم.

وتسوق فكرة النظم عبد القاهر إلى تخطي الإعراب والجملة البسيطة إلى الجملة المركبة فيكتب فصلاً « في النظم يتحد في الوضع ويدق في الصنع » قال: « واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين. وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به، فانه يجيء على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة، فمن ذلك أن تزوج بين معنيين معيّنين في الشرط والأجزاء معاً كقول البحري:

إذا ما نهى الناهي فلج بي الهوى أصاخست إلى الواشي فلج بها المهجر
ونوع آخر قول كثير:

ولاني وتهيامي بعزة بعدما تخلّيت عتاً بيننا وتخلت
لكالمرحجي ظل الغمامة كلما تبوأ منها للمقيل اضمحلت
و...و... الخ:»

ومن البين أن عبد القاهر في هذه الملاحظات قد أحس بوجود الجمل المركبة التي تشمل عدة معان بعضها قيود لبعض أو ممتعات. وبالنسبة لللاحقين له ساروا في هذه السبيل! ولو أنهم فعلوا لا استقام فهمنا لممكنات لغتنا، ولعرفنا مثلاً الطرق التي لدينا للتعبير عن الأزمنة المطلقة والأزمنة النسبية في الجملة الأصلية وفي الجمل التابعة التي تلقاها في اللغات الأوربية التي نحتال فنعبر عنها في لغتنا بكافة الحيل غير واعين بما نفعل.

ومع ذلك فعبد القاهر لم ينظر إلى هذه المركبات إلا من حيث الجودة، فهو يرى في اجتماع تلك المعاني بعضها إلى بعض إعجازاً من الشعراء، وهو لا يعنى بدراسة نحوها قدر عنايته بنقدها نقداً أدبياً ومرد ذلك النقد ويفصله هو الذوق. الذوق الذي يحسّ ثم تأتي المعرفة فتعمل ما يمكن تعليله، ولقد يخطئ رغم استقامة الذوق.

والآن نستطيع أن نفهم كيف أن عبد القاهر كما قلنا في أول مقال عنه قد ابتدأ بنظرية فلسفية في اللغة ثم انتهى إلى الذوق الشخصي الذي هو مرجعنا الأخير في دراسة الأدب ويجب أن يظل ذلك المرجع. وإنك لتقرأ كل ما كتبه عن الإسناد وعن التقديم والتأخير وعن الفصل والوصل وتمعن في أمثله فتجد إحساسه الأدبي سابقاً دائماً لعقله ومعرفته بحيث يخيّل إلينا أن هذا الرجل إنما صدر في آرائه عن خبرة طويلة بنصوص الأدب العربي، وقد وهبه الله حساً صادقاً أعمله في تلك النصوص ثم أطال التفكير في إحساساته فإذا به يهتدي إلى كل تلك الحقائق التي — وإن يكن في تفكير اليونان القدماء ما يماشينا، كما أن في علم اللسان الحديث ما يؤيدها ويوضحها — فالفضل الأكبر في الوقوع عليها لمواهب عبد القاهر الفطرية. ونظريته كما قلت ليس لها من القيمة ما لتطبيقاته، فهناك يظهر ذوقه العربي السليم، ذلك الذوق الذي لا يمكن أن يغني عنه في الأدب شيء. وما نظرية عبد القاهر في رمزية اللغة ورد المعاني إلى الإنظم وما منهجه في

نقد النصوص نقداً موضوعياً إلا مراحل تنتهي به إلى الذوق الذي يدرك الدقائق ويحس « بما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة⁽¹⁾ » .

(1) هذه الجملة قالها إسحاق الموصلي وقد سأله الخليفة أن يصف له الأنعام . ومعنى المعرفة « المعرفة الباطنية » التي ندركها بما سماه الأستاذ أحمد بك أمين في (كتاب الأخلاق) « باللقانة » ترجمة للفظة الأوروبية Intuition وعلى تلك اللقانة يعتمد الناقد إن كان يملكها وإلا وقف نقده عند الشكل .

خلط بين القيم

يقول ديهامل: « إن دليل الصحة هو أن لا يفكر الفرد في جسمه فهو يتخذ كل يوم بعض الاحتياطات الأولية وبذا تتم عنايته. فيأكل ويشرب ويغتسل ويغدو إلى أعماله، فهل تراه من ساعة إلى ساعة ومن دقيقة إلى أخرى يتساءل في لهفة عن حركة بنكرياسه أو غده الكلوية؟ أبدا. بل إن هناك مجالا للأمل في أن يجهل حتى اسمها وحتى موضعها من الجسم فإذا أحس بمعدته دلّ ذلك على أن هذه المعدة ليست في حالة جيدة ». وما يصدق على صحة الجسم يصدق على اتزان الهيئة الاجتماعية وسلامة بنائها فعندما نسمع أصواتاً ترتفع من كل جانب تنادينا بأن نضع الأدب في خدمة الحياة الراهنة ومعالجة مشاكلها وأن نقف أצלانا على الحديث عن المشاكل الاقتصادية والاجتماعية، وعندما نرى كل محاولاتنا في توسيع أفق الفكر أو إلهاف الحس توصف بأنها « هراء مسخته رغبة المهارة وخبثته صفة البراعة وحبّ الظهور، حتى انحطّ عن بعض ألعاب التسلية. أو صار وسيلة للكسب ومطية لخدمة الأغراض الخاصة... الخ »، مما تفضل فجاد به صاحب مقال « ما بعد المنهج الفقهي »، عندما يحدث كل ذلك لا نملك إلا أن نصيح في عزم وقوة بأن الهيئة الاجتماعية التي نعيش بينها مريضة، وأن واجبنا وواجب كل من يستطيع شيئا في هذا السبيل أن يعمل لتشخيص الداء والتماس الدواء.

أما أننا نعيش في هيئة اجتماعية مريضة، فذلك ما لا يقبل الشك، وفي وفرة ما يكتب اليوم عن حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية أكبر دليل على ذلك المرض، وإنه لمن الواجب كما قلت أن نلتمس العلاج. والآفة الكبرى التي لا بد من تسليط الضوء عليها هي آفة الخلط بين القيم. في المقالة التي أناقشها الآن خلط بين أشياء لم تفهم، فالكاتب قد خلط

بين الأدب وغيره من مواضيع الكتابة كالسياسة والاجتماع والاقتصاد، كما خلط بين الأدب ومنهج دراسة الأدب.

خلط الكاتب بين الأدب وغيره من الأبحاث، ومصدر الخلط في تفكيره إنما أتاه كما أتى غيره مما تلقاهم وتسمعونهم بكل سبيل — من معرفته معرفة ناقصة مبتسرة ببعض الجمل التي أذاعها المبسطون بأوربا كعبارة أرنولد عن الأدب بأنه « نقد للحياة » وعبارة كارل ماركس عن فلسفة التاريخ « بمادية التاريخ »، أي تحكم نظم الاقتصاد في تطور التاريخ، ورسم الخطة لذلك التطور. وأما أن يتمهل كاتبنا في فهم ما يعنيه أرنولد « بنقد الحياة »، وأما أن يعمن النظر في العوامل الانسانية غير المادية التي لا تقل أثراً على النظم الاقتصادية في السيطرة على سيرة التاريخ، فذلك ما لا يريده كاتبنا، ولعلّه لا يستطيعه.

لقد أصبحت عبارة « نقد الحياة » Criticism of life عند كاتبنا مرادفة « للاهتمام البارز بالحياة وأنباء الحياة »، « وإدراك ما للنظم الاقتصادية من المؤثرات الأولى في حياة الناس والجماعات روحياً ونفسياً ومعنوياً ». وبذلك يوفق — فيما يظن — بين نظرية أرنولد في الأدب، ونظرية ماركس في فلسفة التاريخ، ويكون حتماً على الأدب أن يكون همه الأول مثلاً الحديث عن الصناعة بمصر وما تبشّر به نشأتها من نمو الوعي السياسي عند طبقة العمال وعن توزيع الثروة في مصر وطرق إعادة ذلك التوزيع على أساس جديد، وما شاكل ذلك. وأما أن يتحدث الأدب عن حياتنا النفسية، وأما أن يمدّ الأدب من آفاق تفكيرنا، وأما أن يرهف الأدب إحساسنا، وأما أن نحاول بعث ماضينا، أو نشر الثقافة الحرة، فكل هذا هراء وادعاء وحذلقه. ولو صح هذا لوجب أن نوفر جهدنا على الصحف الحزبية اليومية نبشر فيها بهذا المذهب أو ذاك.

والداء بعد أعمق من كل ذلك؛ فهناك خلط مخيف بين الثقافة الحرة والتفكير العملي، هناك عدد من الناس يظنون أننا لسنا بحاجة إلى الثقافة الحرة، لأن هذه الثقافة لا يحتاجها إلا المرهفون المنعمون الأغنياء، وما

نحتاجه نحن إنما هو التفكير العملي أي التفكير السياسي الذي يخفف بالحللول التي يدعو إليها، والتي قد ينجح في تنفيذها — من فقر البؤساء والمحرومين والمظلومين، وكاتب هذه السطور ليس بغافل عن البؤس والجهل والمرض، ولا عن فتك تلك الأوبئة بمواطنينا، ولقد سبق له أن تحدث عن ذلك في « الثقافة » بعنوان « بؤسنا المادي »، ولكنه يرفض الخلط بين الأشياء ويرى في هذا الخلط جهلاً مخيفاً يجب أن يحاربه بكل قوته.

مثل من يزعمون أن الثقافة الحرة ترف لا نفع من وراءه كمثل من يقول للدول المحاربة إن من واجبك أن تغلقي جامعاتك ومعاملك لأنك لست في حاجة إلى التفكير الخالص، بل في حاجة إلى مصانع للذخيرة والمؤن. وناصح كهذا لا يدلّ بنصيحته تلك على فهم عميق، فإن الجامعات والمعامل هي التي تفتح المصانع واليوم الذي يتوقف فيه التفكير الخالص عن العمل، ستتوقف فيه المصانع لأن هذه إنما تطبق التفكير الخالص الذي يبدو للجهلاء بعيد الصلة بالانتاج المادي.

وكذلك الأمر في الأدب الخالص، فهو الذي يجحد إدراك كاتبنا فيستطيع أن يصف التفكير الحر بأنه « هراء » وهو الذي يرهف حسّه فيجعله يقدر بؤس غيره، بل هو الذي يحمله على الوعي بما هو فيه من بؤس، هو ونحن والجميع، وعندما يقف الأدب عن تقديس المعاني الخالدة من خير وجمال لن يستمع أحد لصيحات كاتبنا ولو صاغها قوية قوة كتاب « رأس المال ».

ثم أي فائدة في أن نعيد ما قلناه وقاله غيرنا مئات المرات. في مصر ظلم اجتماعي في توزيع الثروات، بل في توزيع الحقوق حتى القانوني منها، وهذا ما يعرفه الصغير والكبير. في مصر إلى جانب الظلم الاجتماعي فقر عام، لا سبيل إلى علاجه بغير تعزيز الصناعة في مصر، جهل لن يبده إلا علم صحيح. في مصر مرض لن يقضى عليه ما لم تعالج عقلية الأطباء. في مصر أدواء كثيرة نعرفها جميعاً ونعرف طرق علاجها، ولكن العلاج لن

يجدي إلا إذا أعدنا التربية الخلقية لمن يقومون على ذلك العلاج، وأي نتيجة لكتابتي وكتابة غيري في كل ذلك. الأمر لا يحتاج إلى كتابة وإنما يحتاج إلى عمل، يحتاج إلى تنظيم أحزاب، وهذا ليس من شأني كرجل قد قبل أن يقف نفسه - الآن - على نشر الثقافة في حدود قدرته.

واجبي إذن هو أن أقول لكاتب المقال إن نقد الحياة ليس معناه ما ذكرت، وإنما معناه «فهم الحياة» أي فهم النفس البشرية، ذلك الفهم الذي يغضبك أن نوفر عليه قلمنا، وكل ما نكتب ليس له غاية غير هذا الفهم سواء أكان عن خوالج نفسية أو طرائق لغوية أو موضوعات نموذجية، أو آلام وآمال خاصة «ونحن مطمئنون إلى أن جهدنا لن يضيع سدى إذا وصلنا إلى شيء مما نريد.

وأكبر دليل على أن أرنولد لم يقصد من «نقد الحياة» إلى ما ذكرت هو أن الرجل قد أنفق جهدا كبيرا في إقناع معاصريه بضرورة دراسة القدماء وبخاصة الإغريق مما تستطيع أن تتبينه من «مقدمته» لقصائده ومن «مقالاته في النقد»، وهو يفعل ذلك لإيمانه بأن القدماء قد فهموا من النفس البشرية جانبا كبيرا، وأهم قد صاغوا ما فهموا في جمال لا نعرف أفعال منه في تهذيب النفوس.

وأما عما تراه من تفاهة التوفر على دراسة الجاحظ وقدامة والعسكري والجرجاني فأمر عجب. إن حاولنا بعث تراثنا القديم قال أمثالك هذا هراء، وإن حاولنا نقل التراث الغربي قلتم هؤلاء قوم مترجمون، فماذا تريدوننا أن نفعل؟ أظن أنه الصمت.

هناك شيء يجب أن نقوله وهو أننا اليوم في مرحلة يجب أن تتوفر فيها كل الجهود على أمرين (1) نشر الكتب العربية القديمة ودراستها وبعثها (2) نقل التراث الأوروبي عن سبيل الترجمة. ومن الواجب أن يفهم الجميع أن النشر والترجمة هما أشرف عمل وأنبّل نشاط نستطيع التوفر عليه الآن، بل أقول إنه من الضروري أن نعرف معنى التواصل والأمانة العقلية

وروح العلم الصحيح ، وأن نشرب أنفسنا بالوطنية، فنعمل مخلصين لمصلحة بلادنا بنشر تراثنا القديم ونقل التراث الغربي كاملين، فعندئذ يحق لنا أن نفخر بعملنا، وأن نعترف بمجهودنا إذ نكون قد مهدنا لنهضة وطننا نهضة حقيقية لا كتلك التي تهدعك اليوم، وما هي إلا بهرج زائف ونصب عقلي .

أي نفع لبلادنا بل لأنفسنا في أن ندعي التأليف ويكون عملنا هو عدم أمانة في الترجمة، نترجم ما يسهل علينا فهمه ونهمل ما يشق، ثم ننثر حول النص الأوروبي شيئا من هذياننا الشخصي، وبعد ذلك ندعي أننا قد ألفنا كتباً. ومن يستطيع في هذا البلد أن يدرك أصالتك – إن كانت لك أصالة – وأنت تتكلم عن نصوص ومؤلفين ومؤلفات مجهولة من الجميع .

إن كان صاحب المقال حريصاً على موضوع أدبي عملي يكتب فيه فيصيب من ورائه المجد فأنا أدله على ذلك الموضوع الذي لا يقل أهمية عن المسائل الاقتصادية، وذلك هو أن يحمل الحكومة على إنشاء « وزارة للنشر والترجمة » لا تقل ميزانيتها عن ميزانية أكبر وزارة، وأن يكون عملها؛ نشر الكتب العربية القديمة، وترجمة عيون الأدب والفلسفة والتاريخ والجغرافيا والكيمياء... الخ الموجودة الآن بالعالم الغربي.

عندئذ سأومن بأن كل مشاكلنا ستحل، وأن أفراد الشعب سيجدون تلك الحلول ويعملونها على حاكميهم؛ فان لم يستطع كاتبنا أن يقوم بجملة كهذه رجوته أن يتركنا: الأستاذ خلف الله وأنا نقتل رغم صداقتنا الشخصية حول منهج الأدب وحقائق اللغة، فمن يديرنا لعل الهنات الهينات أن نخصب نفوساً أو تشق خيلاً أو تذهب ذوقاً.

مناقشات لغوية

اللغة والتعريب

تحركني كلمة الأديب زكرياء ابراهيم إلى الرد لأنها تتناول مسألتين جوهريتين: أولاهما مسألة الخطأ والصواب بمناسبة « عثرت به » و « عثرت عليه »⁽¹⁾ ، وثانيتهما مسألة تعريب الأسماء الأعجمية.

فأما عن « عثرت به » فقد قلت إن المعنى الذي أريد التعبير عنه هو العثور بالشيء أي ملاقاته اتفاقاً، ولم أرد « العثور عليه، أي الإطلاع الذي يدل على علم ومعرفة ويحث وجهدة لا أدعيها.

والذي يدهشني هو تفضل هؤلاء العلماء بلفت نظري إلى مختار الصحاح ودوائر المعارف وتراكيب اللغة الإنجليزية وهذه كلها مراجع ما كنت أحلم بوجودها!

والعلماء الكبار أمثال الكرملی وزكرياء ابراهيم لا ريب يعلمون أن لغات العالم كلها مجازات ميتة وأن تلك المجازات رغم موتها تحتفظ دائماً بشيء من معناها الحقيقي . فأنا عندما أقول « عثرت بالشيء » مفسراً بقولي « وقعت عليه » يكون معنى ذلك أنني اطلعت عليه ولكن مصادفة كما يعثر حافر الجواد بأحد الكنوز. وبذلك أعبر عن المعنى الذي في نفسي تعبيراً لا تحققه « على » بما تفيده من قصد إلى غاية وسعى لبلوغها.

ثم إن مسألة الصحة والخطأ في اللغات أصبحت مسألة تافهة لا يحرص عليها في غير مجال التعليم المدرسي. وأما العلم فقد تقدم وأصبحت المناهج تاريخية فترى العلماء اليوم لا يقررون الخطأ والصواب في اللغات،

(1) هذه الكلمة والكلمة التي تليها نشرنا بالرسالة على أثر مناقشة بيني وبين الأب أنستاس ماري الكرملی بخصوص بعض تحقیقات في كتاب « الإمتاع والمؤانسة » وقد اشترك في تلك المناقشة الأديب زكرياء ابراهيم كما قد يستطيع القارئ أن يفهم من سياق الحديث.

وإنما يستقرئون الاستعمالات عند كبار الكتاب ويفسرون ما يطرأ على اللغة من تطور. ومن الغريب أن نظل نحن متردين في طرق التفكير التي تخلص منها العالم المتحضر منذ أكثر من قرن. فاللغة العامية ذاتها ليست مجموعة أخطاء، وإنما هي تطور عادي مألوف في كل اللغات، واللغة الفرنسية والإيطالية كذلك ليستا أخطاء في اللغة اللاتينية.

وإذن فكلام الأب الكرملّي وكلام زكرياء إبراهيم حذقة تافهة ومماحكات لا علاقة لها بمناهج البحث في اللغات التي لم تعد تقريرية Dogmatique في شيء.

وأما عنصر الثبات في اللغة وهو ما يطالب به الأديب زكرياء حتى لا يصير الأمر فوضى، فذلك ما لا أستطيع أنا أن أدخله في اللغة بل ولا المجمع اللغوي نفسه. عنصر الثبات هو استعمال كبار الكتاب لمفردات اللغة وتراكيبها، ثم قراءة مؤلفات كبار الكتاب في المدارس والجامعات لتشيع تلك الاستعمالات. وكل محاولة غير هذه السبيل لن تجدي شيئاً.

اللغة كائن حي لا يقنن له، وأكبر دليل على صحة ما أقول هو أن المجمع اللغوي لم يستطع شيئاً في هذا الباب ولن يستطيع. وأنا أشكر الأديب زكرياء إبراهيم إذ نبهني ونبه زملائي أساتذة الجامعة إلى وجوب ترجمة أسماء الأعلام كما ينطق بها أهلها. فهذا لا ريب مبدأ سليم ولكن على شرط أن نعرف كيف كان ينطق بها أولئك الأهل. ونحن لسوء الحظ لا نعرف ذلك دائماً. ولقد ثار الأديب زكرياء على أساتذة الجامعة وثار الأب الكرملّي لأننا نعرب أحياناً عن الإنجليزية والفرنسية، مع أنني أستطيع أن أؤكد لذين العالمين الفاضلين أننا نعرف مبادئ اللغات الأندو أوربية وبخاصة اللاتينية واليونانية، ولكننا مع ذلك نؤثر أن نعرب عن اللغات الحديثة لأننا لسنا على ثقة من نطق هاتين اللغتين، وهما لغتان ميتتان، والعلماء مختلفون في نقطتهما إلى الآن أشد الاختلاف. وأنا وإن كنت لا أريد أن أدخل هنا في التفاصيل إلا أنني أضرب لذلك مثلاً باسم الخطيب

الروماني الشهير Cicero فهذا الاسم ينطقه اليوم علماء الإنسانيات الإيطاليون « شيسرو » كأنه لفظ من ألفاظ اللغة الإيطالية الحديثة والفرنسيون ينطقونه « سيسرو » والأنجليز « كيكرو » فأياها أصح ؟ .

نعم لقد قامت في السنين الأخيرة دعوة كان من أكبر زعمائها العالم الفرنسي ماروزو Marouzeau تدعو إلى محاولة النطق نطقا تاريخيا أي نطقا يقارب النطق القديم يستتجونه من بعض الكتابات الصوتية القديمة ومن العناصر الموسيقية في الشعر ومن نتائج علم الأصوات التاريخي وتطور نطق الحروف المختلفة كما يستعينون بأراء العالم إرزم ومحاولاته في هذه السبيل . أقول إن ذلك كله قد كان ، ولكن هذه المحاولات لم تنجح . ولا يزال علماء كل بلد في أوروبا ينطقون اللاتينية واليونانية كأنها من لغاتهم . وإذن فنحن حتى في هاتين اللغتين مضطرون إلى أن نتخير نطقا نأخذه عن علماء أحد هذه البلاد وذلك إلى أن يستقر النقط التاريخي Reconttisuee على أسس ثابتة مقبولة من الجميع .

ويزيد الأمر تعقيدا أن تعريب الأسماء لا يمكن أن يكون وفقا لقرارات يصدرها المجمع اللغوي أو الأستاذان الكرمللي وزكريا ابراهيم ، وإنما الأمر أمر استعمال : استعمال كبار الكتاب الذين لهم من الشهرة ما يجعل تعريبهم يذيع بين الناس .

خذ لذلك مثلا ما استقر عليه العرف في فرنسا منذ القرن السابع عشر ، نجد أن أسماء الأعلام الشهيرة التي تتداولها الألسن قد أعطيت صيغة فرنسية ولذلك يقولون فرجيل وهومير وسوفوكل وأوربيد وأشيل . وأما الأسماء التي لا ترد إلا على ألسنة الخواص من العلماء فقد تركت لها صيغتها اللاتينية أو اليونانية ، ولذلك يقولون ؛ كورنيليوس وإنيكوس وبيون وموسكوس ومن اليهم .

وإذن فالأمر أعقد مما ظن الأديب زكريا ابراهيم . وأساتذة الجامعة يؤلمهم أن يبلبلوا أذهان القراء . ولكن ما الحيلة والمسائل معقدة؟ أليس من

الأجدي علينا وعليكم أن تتركونا نتحسس السبل ونجاهد حتى نصل إلى
تعريب سهل قريب مستساغ نرجو معه أن تنتشر الألفاظ التي نفضلها
فتنحل المشاكل ويرتفع اللبس؟ ثم أليس من الخير أن نعرب عن إحدى
اللغات المنتشرة في بلادنا بدلا من التعريب عن لغات قديمة لا يعدو من
يعرفها من مواطنينا الذين نكتب لهم عدد الأصابع؟.

عشرت به وعشرت عليه

لم يكن في عزمي أن أرد على زكريا أفندي إبراهيم لأن المناقشة لم تكن بيني وبينه، وإنما فعلت لأنني رأيت قد أثار مسألتين حسبت في إيضاحهما فائدة لعامة القراء. وقد اعتمدت في تأييد استعمال « لعثرت به » على مبادئ لغوية عامة لم يقتصر العلم بها على الباحثين في علم اللسان بل سبقهم إليها ولحقهم الفلاسفة وكافة المفكرين. فاللغات كما قلت مجازات مية في الكثير من مفرداتها. فنحن عندما نقول بالفرنسية مثلاً abimer بمعنى « أتلف » نستعمل مجازاً ميتاً لم يعد يحس به أحد، وذلك لأن معنى هذا الفعل الإشتقاقي في اللغة الفرنسية هو « يلقي في هاوية » (هاوية: abime) وكذلك الأمر في اللغة العربية، فالرفعة والسمو والانحطاط مثلاً، كل هذه الألفاظ كانت معانيها الأولى حسية، ثم ماتت تلك المعاني وأصبحنا نستعمل تلك الألفاظ في الدلالة على الصفات المعنوية المعروفة، وهكذا مما لا حصر له في كافة اللغات. ولقد كانت هذه الحقيقة من الأسس التي بنى عليها الفلاسفة الإنجليز أصحاب المذهب الحسي في المعرفة ومنابعها - مذهبهم، إذا لاحظوا أن معظم ألفاظ اللغة كانت في الأصل تدل على معان تدركها الحواس ثم انتقلت إلى المعنويات.

وعلى هذا يتضح لنا أن « عثر » في معناها الأصلي لم تكن تفيد الإطلاع مصادفة أو عن بحث في شيء، وإنما أفادت هذين المعنيين تجوزاً، وحروف الجر في كافة اللغات من أدوات نقل المعنى، ومن ثم فعندما نقول عثر « بـ » أو عثر « على »، يجب أن نحدد المفارقات بين الاستعمالين، تبعاً لدلالة حرفي الجر ومنحاهما في نقل المعنى. والذي لا أشك فيه أننا

(1) كان الأب الكرمل قد انتقد قول « عثرت به » زاعماً أنه خطأ وأن الصحيح عثرت عليه فرددت بأن التعبيرين جائزان، وأن لكل منهما معنى خاصاً على نحو ما ترى في المقال.

نقول « عثر الجواد بحجر » ونكون بذلك في حدود المعنى الحقيقي بحيث إذا تجاوزنا و قلنا عثرت بفكرة نكون أقرب ما يكون إلى مضمون المعنى الحقيقي أيضاً. ومن الواضح أن في ذلك المعنى ما يدل على المصادفة، لأن الجواد لا يبحث عن حجر ليعثر به. وأما عندما نقول عثرت على فكرة، فالجس اللغوي يبصرنا بأننا هنا قد بعدنا عن المعنى الحقيقي وما يحمل من دلالة المصادفة، لأنه على الأقل يتضمن العثور بالفكرة ثم الوقوع عليها، وليس من الضروري أن نعثر بالشيء ثم نقع عليه إذ قد يفلت منا، فالعثور على الشيء فيه معنى إيجابي هو ما أحسست ولا أزال أحس فيه بمدلول البحث.

وأيا ما يكون الأمر فأنا بعد لا أرى مانعاً مادام المجاز قد مات في عثر وأصبح الفعل يدل على الاطلاع في الاستعمالين من أن نقصد (بعثر « ب ») إلى الاطلاع مصادفة و(عثر « على ») إلى الاطلاع عن بحث. واللغة، كما قلت، كائن حي من الواجب أن نغذيه باستمرار بأن ننوع من طرق الأداء فيه كما نحدد من تلك الطرق على نحو ما نشاهد في لغات الأمم المتحضرة كلها.⁽¹⁾

(1) على اثر هذه المناقشة أرسل إليّ صديقي الدكتور عبد الرحمان بدوي خطاباً به شواهد كثيرة على استعمال عثرت ب وقد نشرت هذا الخطاب بالرسالة مع ردي هذا شاكرًا للصديق أريجيتيه وعلمه العزيز.

حول أصول النشر

كتاب قوانين الدواوين

(١)

مند سنين اعتدت أن أسمع من الدكتور عزيز سوريال عطية، أستاذ تاريخ العصور الوسطى الأوربية بجامعة الاسكندرية، وعداً بأنه سينشر كتاباً عربياً يأخذ فيه بأصول النشر العلمية — كما وضعها الألمان أنفسهم — أخذاً دقيقاً يجب أن يتخذى. ولهذا نشطت همتي إلى الاطلاع على كتاب «قوانين الدواوين» للأسعد بن مماتي الوزير الأيوبي المتوفى سنة 606 هـ — 1205 م، وقد نشره أخيراً الأستاذ الفاضل، وطبعته الجمعية الزراعية بإشارة المغفور له الأمير عمر طوسون.

وإنه وإن كان يحلولى أن أمتدح كل جهد، وبخاصة جهداً يبدو في النشر الذي أعلم ما فيه من مشقة لا يقدرها جمهور المثقفين قدرها الحق، إلا أنني لا أستطيع أن أقر الدكتور سوريال على المبادئ التي صدر عنها، وكنت أتوقع منه أكثر مما يعرض علينا اليوم. ولما كانت قواعد النشر من المسائل الجوهرية في حياتنا العلمية الراهنة، ونحن على أبواب نهضة إحدى دعائمها الأساسية نشر تراثنا العربي القديم، فإنني لا أرى بدأً من مناقشة هذه المبادئ على نحو مفصل، حتى نستقر على ما يجب أن نأخذ به فيما نريد نشره.

اعتمد الدكتور سوريال في نشر الكتاب على أمرين:

1 — المصادر المباشرة، وهي مخطوطات الكتاب، وقد أخبرنا في مقدمته بما جمع منها.

2 — المصادر غير المباشرة. وهي الفقرات التي أخذها المؤلفون اللاحقون عن ابن مماتي وأوردوها في كتبهم في معرض الاستشهاد أو

الاستدلال، هذه المصادر لم يدرسها الناشر في مقدمته ولا حدد قيمتها، ولكنه انتفع بها فعلا في بعض هوامشه، وإن يكن انتفاعاً ناقصاً كما سنرى.

إلى هنا نقر الناشر، إذ من البديهي أننا لا نملك غير هذين المصدرين للنشر، وذلك مع التحفظ الذي أوردناه عن عدم دراسته للمصادر غير المباشرة دراسة عامة في مقدمته. ولكننا نخالفه في طريقة انتفاعه بهذين المصدرين، ومن ثم نخالفه في كل شيء، ولتوضيح الخلاف نتحدث عن كل مصدر.

المصادر المباشرة وأنواعها

ليس من شك في أن أول عمل للناشر هو جمع المخطوطات المختلفة، وهذه عملية مادية تنتهي بحيازة تلك المخطوطات أو استنساخها أو تصويرها، وبعد ذلك تبدأ عملية « تسلسل المخطوطات » (Filiation des textes) وهذه العملية هي الأساس الأول لكل نشر علمي صحيح، وذلك لأن واجب الناشر أن يميز بين ثلاثة أنواع من المخطوطات:

1 — تحريرات الكتاب المختلفة (versions)، ولذلك لما هو معروف من أن كثيراً من المؤلفين يعودون إلى كتبهم بالتعديل والتنقيح، والزيادة والنقص، فمن واجب الناشر أن يميز بين التحريرات المختلفة للكتاب الواحد. وأن يسلسلها سلسلة زمنية ما استطاع إلى ذلك سبيلا. وفي اللغة الفرنسية مثل رائع لمثل هذا العمل الجليل وهو ما فعله الأستاذ فيلي Valley في نشره لمقالات الفيلسوف مونتaign مونتين.

2 — مجموعات الكتاب المختلفة (recensins)، ونعني بها تلك الحالات التي لا يصل إلينا فيها الكتاب كما حرره مؤلفه، إما لأنه لم يكتبه هو بنفسه بل ألفه شفوياً. وهذه حالة الملاحم القديمة: كسلاحم هوميروس التي لم تدون إلا بعد موت الشاعر بقرون، وحالة الشعر العربي القديم كالمعلقات وغيرها، وإما لأن الكتاب لم تصلنا منه إلا مختصرات يتفاوت بعضها عن

بعض طولاً وقصراً. وفي هذه الحالات من واجب الناشر أن يميز بين كل مجموعة.

3 - النسخ المختلفة (copies)، وهذه من الواجب أن نميز بين ما هو منها بخط المؤلف وما هو بخط الناسخ. ونسخ النساخ نميز بين ما هو منها نسخ التحريرات والمجموعات المختلفة وما هو نسخ عن نسخ واحد ثم نسلسلها تاريخياً ما استطعنا.

والدكتور سوريال قد كانت لديه كل الوسائل ليقيم « تسلسل المخطوطات » على أصح نحو، ولقد فطن إلى شيء يشبه هذا التسلسل، ولكنه استخدمه استخدماً غريباً. فهو يقسم مخطوطاته إلى ثلاثة أقسام: يضع في القسم الأول منها مخطوطات مكاتب غوطة، واستانبول، والقاهرة؛ وفي الثاني مخطوطي باريس ولندرة؛ وفي الثالث مخطوطي الأزهر ومعهد دمياط. وهو يبنها إلى أن « نسخ القسم الأول ترجع إلى أصل أقدم من الأصل الذي أخذ عنه ناسخو المجموعة الثانية، بدليل ما ورد في مقدمة نصوص القسم الأول من الإشارة إلى - الدولة الملكية الناصرية السلطانية الصلاحية بينما يشير الكاتب في نسخة لندرة إلى - الدولة العززية. وإذن فأصل القسم الأول من عهد السلطان صلاح الدين الأيوبي (564 هـ - 589 هـ / 1169 - 1193 م) وأصل القسم الثاني جاء في عهد خليفته الملك العزيز عماد الدين (589 - 595 هـ / 1193 - 1198).

وهذه النصوص قاطعة في أن ابن مماتي قد حرر كتابه مرتين. مرة لصلاح الدين، ومرة للعزيز عماد الدين، ونستطيع أن نضيف إليها نصوصاً أخرى تقطع بنفس الحقيقة، منها أن المؤلف في طبعة الدكتور سوريال يقول ص 345 متحدثاً عن صلاح الدين: (ورد كتاب كريم ناصري بأن... أفعل كذا وكذا)، بينما يقول في نفس الصدد في طبعة الوطن⁽¹⁾؟

(1) طبعة الوطن هذه طبعة جزئية لنفس الكتاب الذي نشره الدكتور سوريال، وهي مؤرخة بتاريخ 1299 هـ. ومتداولة في المكاتب.

« فإنه كان ورد عليّ كتاب كريم من السلطان رضي الله عنه، وسقى عهده، وروض لحدّه - بأن أفعل كذا وكذا »، وهذا يدل كما هو واضح على أن ابن مماتي قد حرر كتابه كما قلنا مرتين: مرة وصلاح الدين حي، ومرة بعد موته؛ كما يدل على أن طبعة الوطن مأخوذة عن نسخة من القسم الثاني أو ما يماثلها.

وإذن من المؤكد أن كتاب « قوانين الدواوين » قد حرر مرتين، وفي هذه الحالة ما هو التحرير الذي يجب على الناشر أن يعتمد عليه أولاً؟ أليس من البديهي أن يكون اعتماده على التحرير الأخير الذي نقحه المؤلف كما يرى، أو على الأقل أما يجب على الناشر ألا يغفل هذا التحرير إذا فضل التحرير الأول وبصرنا بأسباب هذا التفضيل؟! ومع ذلك نخبرنا الدكتور سوريال أنه قد اعتمد بنوع خاص على نسخة من مكتبة غوطة، لأنها - فيما يرجع - « أقدم عهداً من بقية المخطوطات الأخرى » وهذا سبب عجيب للتفضيل، فالقدم في النسخ يأخذ به العلماء عندما تكون تلك النسخ عن تحرير واحد للكتاب، وأما عندما تكون لدينا نسخ عن تحريرين مختلفين فمن الواجب، كما يجمع العلماء أن نأخذ بالنسخ المخطوطة عن التحرير الأخير، أو على الأقل أن نجتمع بينهما كما قلنا.

ولقد كان لتصرفات الناشر على هذا النحو غير المقبول نتائج خطيرة على النص. ولو أنه اهتم بمخطوطات القسم الثاني اهتمامه بمخطوط غوطة لتجنب تلك النتائج التي يؤسف لها. لقد كان باستطاعته أن يتدارك كل شيء لو أنه لم يحتقر طبعة الوطن المأخوذة عن القسم الثاني كما فعل في مقدمته وإليك مثالان لما نشير إليه:

المستخدمون وعددهم: في الباب الثالث من طبعة الوطن (ص 10) يتحدث المؤلف عن المستخدمين من حملة الأقلام، فيذكر أن عددهم ثمانية عشر، وأما في طبعة الدكتور سوريال فيقول نفس المؤلف في الباب الثامن (ص 298) المقابل للباب الثالث في الطبعة السابقة: « إن المستخدمين من

حملة الأفلام لا يتجاوزون سبعة عشر رجلاً». ومع أن الدكتور سوريال قد أخبرنا في مقدمته أنه قد «أثبت في الحواشي جميع الاختلافات» (ص 41)، ومع أنه قد أثقل حواشيه بأشياء كثيرة تافهة لا نرى ضرورة لها، إلا أنه لم يثبت هذا الاختلاف الخطير، مع أن طبعة الوطن قد أوردت بالفعل اسم المستخدم الثامن عشر، وهو الضامن، وعرفته في خمسة أسطر بآخر الفصل (ص 10).

حراج البهنة: يستطيع القارئ أن يراجع ما ورد في طبعة الوطن (ص 17) عن هذا الحراج وما ورد عنه في طبعة الدكتور سوريال (ص 245)، ليرى أن نص الطبعة الأولى أطول بعدة أسطر من نص الطبعة الثانية، ومع ذلك لم يثبت الناشر الحديث هذا الاختلاف الجوهري في حواشيه، مع أنه أثبت ما لا يخصى مما يسميه العلماء «مخاور النساخ» (coquilles des copistes) ويهملونه بالإجماع.

ونحن بعد لا نريد أن نسهب في التفاصيل، مكتفين بأن نتخذ مما فعله الدكتور سوريال مثلاً نضعه أمام الناشرين، معتقدين أنهم سيقرونا جميعاً على أهمية ما سميناه، كما يسميه علماء الغرب، «تسلسل المخطوطات» ووضعها في مواضعها تبعاً للنظام الذي بسطناه، فهذا العمل هو مفتاح النشر، وهو السبيل الوحيد لتجنب ما أشرنا إليه من خطر على ما ننشر.

المصار غير المباشرة

قلنا إن الدكتور سوريال قد استخدم المصادر غير المباشرة في بعض حواشيه، وإن لم يدرسها في مقدمته كما كنا نتوقع، ومع ذلك فقد كان من واجبه أن يستخدم تلك المصادر في تصحيح النص استخداماً أوسع وأكمل مما فعل، فمن المعروف أن المقرئ والمقرئ والمقرئ قد أخذوا الكثير عن كتاب «قوانين الدواوين لابن مماتي». ولما كانت مخطوطات ابن مماتي مضطربة في غير موضع كما يقول الناشر، فقد كان حتماً عليه أن يجهد نفسه في البحث عن جميع ما نقله هذان المؤلفان عن ابن مماتي ليكون عمله عملاً

علمياً بمعنى الكلمة وله في علماء الغرب بل والشرق، أسوة حسنة. ولو أنه فعل لما رأيناه يكتفي بنسخ بعض الفقرات في طبعته وتركها كما هي غير مفهومة ولا قابلة للفهم، مع أن عمل الناشر الأول هو أن يقدم إلينا نصاً يمكن فهمه، وبهذا فقط يتميز الناشر عن الناسخ. خذ لذلك مثلاً في «ص 82»؛ قال: وأمرت غلاماً لي، أحضر لي من فكاكين «كذا» القاهرة الورد، والزرجس، والبنفسج، والياسمين، والحرير، «كذا» الذي يسمى المنشور، والمرسين، والريحان، والسوسان، والطلع، والبلح، والجمار، والخيار، والبطيخ الأخضر، والباقلا، والتفاح، والفقوس، والأترنج، والنارنج، والأسيا، والليمون... إلخ». ولو أنه رجع إلى صبح الأعشى، «ج 3 ص 309» لاستغنى عن «كذا» أو اثنتين مما يورد هنا والكتاب كله مليء بـ «كذا» والحمد لله كما سئرى؛ فقد قال صاحب الصبح؛ «قال المهذب ابن مماتي في قوانين الدواوين: بعثت غلاماً لي ليحضر من فكاكين القاهرة ما وجد بها من أنواع الفاكهة والرياحين، فاحضر لي منها الورد، والزرجس، والبنفسج، والياسمين، والمنشور، والمرسين... إلخ»، ومع ذلك لم يشر الناشر إلى هذا النص لا في المتن ولا في الهوامش.

من هنا نرى أن الناشر الفاضل لم يبذل ما كنا ننتظره من جهد في خدمة النص بفضل المصادر غير المباشرة، وإذا أضفنا هذا التقصير إلى ما رأينا في حديثنا عن المصادر المباشرة، أدركنا أن طبعه الدكتور سوريال لا تزال في الواقع محتاجة إلى نشر أصح من نشرها الحالي.

وكل هذا يفرض أن الناشر قد بذل ما يجب من جهد في قراءة النص قراءة صحيحة، حتى يعتبر عمله نشرًا لا نسخًا. ولكن كيف يكون الحكم إذا لاحظنا أن الناشر الفاضل قد انتهج في نشره خطة لم نسمع أن أحداً قال بها، فترك النص كما هو، وذلك فيما يقول «محافظة منه على أسلوبه الأثري»، وهذا قول لا نقبله أصلاً، ولا بد لإيضاحه من حديث آخر.

(2)

تحدثنا فيما سبق عن مصادر النشر مباشرة وغير مباشرة؛ واليوم نخطو إلى المرحلة التالية وهي قراءة النص، ثم نختم المقال بالحديث عن الروح العلمية التي يجب أن تسود فيما ننشر أو نؤلف.

قراءة النص.

لاشك أن الهدف الأخير لكل ناشر هو أن يقرأ النص قراءة تمكن القارئ من فهمه. ومن المعلوم أن الواجب العلمي يقضي ألا يتصرف الناشر في النص على نحو يحيله عن أصله ويجعله مماشياً لما قد يظنه هو فهماً صحيحاً؛ ومع ذلك فالعلماء لا يجمعون على وجوب احترام النص احتراماً مقدساً، إلا في حالة واحدة هي حالة وصوله إلينا بخط المؤلف، إذ أنه لا يجوز لنا عندئذ أن نتناول النص بأي إصلاح: لأن الأخطاء ذاتها تكون عندئذ عظيمة الدلالة على درجة ثقافة المؤلف في اللغة أو في موضوع الكتاب، وأما فيما عدا هذه الحالة فنحن إزاء نسخ يتحمل ناسخوها عادة جزءاً كبيراً مما فيها من أخطاء، ويكون من واجب الناشر حتى يكون عمله نشراً لا نسخاً جديداً أن يصلح من أخطاء هؤلاء النساخ، وسبيله إلى ذلك ألا يكتفي كما فعل الدكتور سوريال بالاعتماد على نسخة أو مجموعة من النسخ مهماً إلى حد كبير ما عداها، بل يقابل بين كل المخطوطات التي لديه، بعد أن يقيم تسلسلها كما وضعنا في المقال السابق؛ وبعد أن يحصى القراءات المختلفة لكل جملة أو جزء من الجملة، يكون من واجبه أن يفاضل بين تلك القراءات. وهنا لا بد أن نشير إلى نوعين من القراءات Variantes وهما اللذان يسميهما العلماء بالقراءة الصعبة (Lectio difficilis) وباللاتينية) والقراءة السهلة (Lectio facilis). ويجب على الناشر ألا يسارع إلى قبول القراءة السهلة، فكثيراً ما تكون من تحريف الناسخ الذي عجز عن فهم ما ينسخ فأحاله إلى شيء يفهمه هو. وكل هذا على فرض وجود قراءتين كليهما ففهمهما ممكن، فإذا استعصى الفهم وجب على الناشر أن يلجأ

إلى ما يسميه العلماء بالتخمينات Conjectures، وله عندئذ أن يثبت تخميناته في المتن بين قوسين أو أن يودعها في الهوامش: ونحن نكرر أن هذه التخمينات لا يلجأ إليها إلا بعد استقصاء كل القراءات والعجز عن فهمها كلها، وكثيراً ما لجأ العلماء إلى تخمينات أثبتت صحتها مخطوطات اكتشفت بعد النشر. وحق التخمين بل واجبه لم نر أحداً من ناشري النصوص، وبخاصة النصوص القديمة - كالنصوص اليونانية والعربية - يماري فيه، إذ لا مفر للناشر من أن يعطينا كما قلنا نصاً يمكن فهمه.

هذه هي الأصول العلمية للنشر كما عرفناها من أساتذتنا، وأما ما يزعمه الدكتور سوريال من نشره للنص بأخطائه «محافظة على أسلوبه الأثري» فهذا شيء لم نسمع به. والذي نعلمه أن التماثيل الأثرية ذاتها لا يحجم علماء الآثار عن ترميمها الترميم الضروري حتى لا تتهار. ولإصلاح النص في الحدود التي بينها فيها سبق لا بد للناشر من نوعين من المعلومات:

1 - معرفة لغة الكتاب معرفة فقهية عميقة.

2 - معرفة مادة الكتاب معرفة تخصص.

ونحن على تمام الثقة من أنه إذا امتلك هذين النوعين من المعرفة لن يحتاج إلى نشر الكتاب بأخطائه محافظة على أسلوبه الأثري.

ونحن مع احترامنا للأستاذ سوريال ومع اعترافنا بما أدى من خدمات لتاريخ العصور الوسطى في الغرب، نلاحظ لسوء الحظ أنه لا يمتلك نوعي المعرفة اللذين أشرنا إليهما فيما سبق. ولأدلى على عدم تمكنه من اللغة العربية من أنه حتى في نسخه لترجمة ابن ممتي عن معجم ياقوت قد أخطأ في عشرات المواضع. ولنضرب لذلك أمثلة: (قوله ص 9 - قد تتوق فيها وأجيد وصوابها تُتَوَقُّ فيها وأجيد؛ وص 14 إحدى عشر مرة، وصوابها إحدى عشرة مرة: وص 16 حُبَاب الحميا، وصوابها حَبَاب الحميا). ثم كل تلك الأخطاء الواردة فيما ينقل من أشعار ابن ممتي، والتي لا يستقيم

الوزن دون إصلاحها، كقوله ص 17 :

ورأى أن يرسل الأسهم بالبرّد فراشا
وصوابه بالبرّد. وقوله ص 17 أيضا:

وأنست الصّبّي الصّبا وأذكرت جهنما
وصوابه: وأنست الصّبا الصّبا.

وقوله ص 18 :

قل لي أنّاك عن مجيئك نَهاك
وصوابه عن مجيئك. وأمثال ذلك كثير.

وأما عن عدم إمامه بموضوع الكتاب إلمام تخصص، فذلك ما يقوله الأستاذ الفاضل نفسه في مقدمته، حيث تقرأ ص 42: (ولكننا لم نتعرض للشرح والتعليق على الموضوعات الفنية التي تصدى لها المؤلف... معتمدين على الإحصائيين في إصدار مباحثهم في صدد مختلف الموضوعات في ملاحق خاصة.)

ولعمري إذا كان المؤلف لا يجيد اللغة العربية، ولا هو متخصص في تاريخ العصور الوسطى في الشرق. فلماذا إذن يحرص على نشر هذا الكتاب؟! وقد كانت النتيجة أنه لم يستطيع أن يعطينا نصاً يمكن فهمه. ومن الواضح أننا لا نطالبه بأن يضع التعليقات الفنية في هوامش طبعته فمن العلماء من يفضلون نشر تلك التعليقات في ملحقات خاصة، ولعله يرى هذا الرأي. ولكننا نجزم بأن نشر أي كتاب نشرّاً صحيحاً لا يمكن بغير البحث عما يعالج من موضوعات فنية، وفهم هذه الموضوعات فهماً صحيحاً. ومن الثابت أن العلماء الذين ينشرون تعليقاتهم الفنية في ملحقات خاصة يضعون تلك التعليقات أثناء نشرهم الكتاب، حتى إذا فرغوا من النشر، فرغوا من التعليقات في نفس الوقت. وما إصدارها في ملاحق أو إيداعها الهوامش إلا مسألة شكلية، للعلماء أن يتخيروا منها ما يشاؤون.

ونحن لا نريد أن نتتبع ما في الكتاب من جمل وعبارات غير مفهومة. فهذا أمر يطول. كما لا نريد أن نجادل فيما يعتبر أخطاء لغوية، قد يري الناشر أنها ترجع إلى المؤلف، وقد نرى نحن أنها ترجع إلى الناسخ: وفي الواقع لا سبيل إلى الترجيح إلا بعد جهد، وقلما نتفق، وإنما نقف عند بعض الأمثلة. التي لا تقبل جدلاً: فمن ذلك مثلاً كلمة (مركوش) ص 339 ، 340 التي وردت في نسخة غوطة على هذا النحو، وفي طبعة الوطن بالرسم (بركوش) ولقد لاحظ الناشر نفسه في ص 340 هامش 10 أن نقط شين الكلمة ساقطة من نسخة غوطة، ولو أنه كان ملماً بموضوعه، وكان قد درس أسماء السفن التي كانت تستخدم في الحروب الصليبية لاستنتج في سهولة أن صحة اللفظ هي « بركوس » (انظر « الفتح القدسي » للعماد الأصفهاني، القاهرة 1321 هـ ص 238، إذ ورد هذا اللفظ في صيغة الجمع براكيس، ومفردها كما هو واضح بركوس، كما ذكرها أبو شامة صاحب « الروضتين في أخبار الدولتين » - القاهرة 1287 هـ ج 2 ص 187). ولقد كان من السهل على الدكتور سوريال الذي كتب في تاريخ الحروب الصليبية أن يفتن إلى أن الكثير من الأسماء التي أطلقها العرب على السفن في تلك الحروب أسماء أوروبية الأصل، مثل الجلالة (من الإيطالية Galéazza)، والشلندي (من الفرنسية Chaland)، الغليون (من الإيطالية Galeone)، وبروكس (من الإيطالية Barca والفرنسية Barque) وغير ذلك كثير.

ومن الأمثلة الأخرى على عدم الإلمام بالموضوع، أن الناشر الفاضل قد نقل عن دوزي في فهرست الألفاظ والمصطلحات المستعصية ص 54، تحت كلمة خزانة البنود قوله: (ويعني بها أيضاً سجن)، وليس هذا صحيحاً. وكان من واجب الناشر أن يصلح خطأ دوزي. فخزانة البنود بمعناها اللغوي لا تؤدي هذا المعنى إطلاقاً، ولكنه حدث تاريخياً أن وجد مكان بهذا الاسم غير استعماله وأصبح سجنًا (راجع خطط المقريري الطبعة الأهلية ج 3 ص 305 حيث يقول عن خزانة البنود: وكانت أولاً

في الدولة الفاطمية خزانة من جملة خزائن القصر يعمل فيها السلاح . . . ثم إنها احترقت في سنة إحدى وستين وأربعمائة، فعملت بعد حريقها سجنًا يسجن فيه الأمراء والأعيان إلى أن انقرضت الدولة الفاطمية، فأقرها ملوك بني أيوب سجنًا).

ونكتفي بهذين المثالين الواضحين للتدليل على ما يستهدف له الناشر منه أخطاء، عندما يكون غير مختص بموضوع الكتاب الذي ينشر، كما رأيناه يستهدف للأخطاء اللغوية التي لاشك فيها ولا مفر من إصلاحها، عندما يكون إمامه باللغة قاصراً.

الآن ننتقل إلى المسألة الأخيرة التي نريد أن نتحدث عنها، وهي الروح العلمية.

وأكبر ظننا أن جميع القراء سيقرؤنا على مبدئين كبيرين يجب أن يتصف بهما العالم أولهما التواضع، وثانيهما إعطاء كل ذي حق حقه من الزملاء المعاصرين والعلماء السابقين على السواء.

فأما عن التواضع فإنه لما يؤسفنا أن نلاحظ أن الدكتور سوريال كان أحرص مما يجب على إظهار مجهوده وقيادة القارئ إليه قسراً. وفي الكتاب أدلة يلمسها القارئ في يسر، فالناشر مثلاً يقول في مقدمته عن حياة المؤلف. (وأول شيء يدهش الباحث في أمرها هو خلو أغلب كتب التاريخ الأدبي من الكلام فيها والعلم بها، حتى إن « دائرة المعارف الإسلامية » المنشورة بمدينة ليدن نفسها — وهي أعظم الموسوعات في تاريخ الدراسات الإسلامية — لم تحو شيئاً عن ابن ماتي. لهذا توجهنا إلى التنقيب في المراجع القديمة من كتب الطبقات، ووفقنا في النهاية إلى العثور على شذرات من حياته في « وفيات الأعيان » لابن خلكان، وفي « عقد الجمان » للعيني وفي « المواعظ والاعتبارات » للمقرئزي. ولكن كل هذا لا يقارن بما ورد عن سيرته في كتاب « إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب » من تصنيف ياقوت الرومي لناشره المرحوم الأستاذ س. مرجوليوث). ومن الغريب حقاً أن

يشير الناشر إلى « التنقيب »، وإلى « التوفيق إلى العثور في النهاية » على ترجمة لابن مماتي، مع أنه وارد في معجم ياقوت، وهذا المعجم في متناول الأيدي، وخصوصاً بعد طبعة الدكتور فريد رفاعي، وهو أول ما يتجه إليه كل باحث عن التراجم. ثم نرى الناشر ينقل ترجمة ابن مماتي عن ياقوت وعن ابن خلكان إحداها في إثر الأخرى، ونسأله عما يدعوه إلى ذلك، وكتاباً ياقوت وابن خلكان يملآن المكاتب. وهلا يرى الناشر الفاضل أننا نطمع في خير مما فعل؟ نطمع في دراسة نقدية تحليلية لهذه النصوص، واستنباط ما تجمع عليه من حقائق، مع الاكتفاء بالإشارة إلى المكان أو إيراد ما يستدل به من النصوص.

وكما يتبدى الكتاب بهذه الروح المسرفة في إظهار الجهد حيث لا جهد، كذلك ينتهي الكتاب لسوء الحظ، فقد أورد في نهاية ثبناً سباه فهرس الاصطلاحات والألفاظ المستعصية. ونظر في هذا الفهرس فنجد إما ألفاظاً أساء الناشر قراءتها مثل كلمة « مركوش » السابقة الذكر، التي يشبها الناشر مردفاً إياها بقوله: نوع من المراكب، وإما ألفاظاً أوضح معناها الدكتور محمد مصطفى زيادة، في فهرس الاصطلاحات الذي أثبتته في الجزء الثالث من السلوك للمقريزي، وإما ألفاظاً نقل الناشر معناها عن دوزي أولين Lane فما الذي يدعوه إذن إلى تسميتها بالمستعصية وما هو جهده في تفسيرها؟ ولقد كنا ننتظر منه على الأقل أن يصحح دوزي أو يكمله ولو بالنص الذي ينشره اليوم. ولنضرب لذلك مثلاً كلمة شلندي، فقد نقل عن دوزي أنه (نوع من المراكب لنقل البضائع والأمتعة)، مع أن ابن مماتي نفسه في ص 340 يعرفه بقوله: (وأما الشلندي فإنه مركب مسقف تقاتل الغزاة على ظهره)، معنى هذا أنه مركب حربي. ولقد كان من واجب الناشر أن يشير إلى مناقضة ابن مماتي لدوزي، وأن يفسر هذا التناقض على وجه من الوجهين الممكنين. فالشلندي إما أن يكون مركباً مسقفاً يستخدم للبضائع أو في الحرب لرمي الرماة على السواء، وفي هذه الحالة يوفق بين دوزي وابن مماتي، وإما أن يكون استخدامه مقصوراً على

البضائع أو الحرب، وفي هذه الحالة يكون من واجبه أن يرجح بين زعمي الرجلين، وأن يورد أسباب ترجيحه. ولكنه لسوء الحظ لم يفعل هذا ولا ذاك، ومع ذلك يسمى فهرسه بفهرس الألفاظ المستعصية.!

وأخيرا يبقى المبدأ الثاني وهو مبدأ إعطاء كل ذي حق حقه. وإنما نثير هذا لأن الناشر ينبتنا هو نفسه في ألفاظ — أحيانا واضحة وأحيانا غير واضحة — أنه قد استعان بالأستاذ محمد بك رمزي المعروف باشتغاله بجغرافية مصر التاريخية. ولقد كان اعتماده على رمزي بك فيما يظهر كبيرا، وبخاصة في الباب الثالث من الكتاب (في ذكر جملة أعمال مصر وتفصيل نواحيها) وهذا الجزء يشغل مائة وعشرين صفحة تقريبا من متن الكتاب الذي يقع في 380 ص، أي ثلث الكتاب تقريبا. ودليل اعتماده عليه قوله إنه قد اعتمد في نشر هذا الباب بنوع خاص على مخطوطي الأزهر ومعهد دمياط، وأنه قد استخدم هذين المخطوطين عن نسختين نقلهما رمزي بك بيده، إذ الأصول مودعة الآن في خزائن لا يسهل الوصول إليها، وإذا كان الأستاذ رمزي بك قد نقل هذين المخطوطين فهو لم يكتف بمجرد النقل، بل أعمل في قراءتها قراءة صحيحة كل جهده. وقد ظهر هذا الجهد في تصحيح هذا الجزء من الكتاب بنوع خاص تصحيحا لم يتوفر للأجزاء الأخرى. وإنه ليحلونا أن نثبت أن الأمير عمر طوسون قد اعترف لرمزي بك بجهده المشكور، فقال في تقديمه للكتاب: (وقد راجع الباب الثالث وهو الخاص بتقويم البلدان وصوب تحريفه، حضرة الأستاذ محمد بك رمزي، وبذل في ذلك جهداً يستحق عليه الشكر والتقدير). وأما الدكتور سوريال فقد قال: (ولما كان الباب الثالث يحتاج إلى عناية خاصة في تحقيق الأسماء الصحيحة لنواحي القطر المصري وإثباتها في النص دون غيرها، فقد راجعناها مع حضرة محمد رمزي بك مراجعة دقيقة، واستفدنا منه في الوصول إلى ضبط الكثير من الأسماء الغامضة أو المحرفة في مختلف الأصول). ومن الواضح أن عبارة الناشر الفاضل لا تطابق تماما عبارة عمر طوسون. ولقد كنا نطمح من الناشر الفاضل لا أن يعترف بجهده

رمزي بك اعترافاً صريحاً كاملاً فحسب بل وأن يضع اسمه على غلاف الكتاب مع اسمه هو. وذلك لا لأن الجزء الخاص بتقويم البلدان يشغل ثلث الكتاب فحسب، بل لأنه أصبح أجزاء الكتاب نشرأ، بدليل أن الناشر قد اعترف هو نفسه بأنه قد استطاع أن يثبت في متنه الأسماء الصحيحة دون غيرها، وهذا شيء لم يوفق إليه في أجزاء الكتاب الأخرى، مع أن من بين تلك الأجزاء ما هو مجرد سرد لأنواع من الزراعات والمكايل والمقاييس والأشهر وما إلى ذلك، وفي استطاعة القارئ أن يراجع هوامش هذا الجزء ليرى إلى أي حد قد استفاد الناشر من مجهودات رمزي بك، مستدلاً على كفاية هذا العالم الفاضل بما أثبتته الناشر أخذاً عن بحث رمزي بك المنشور في:

Mémoires de l'institut français T. LXVIII Mélanges.

Maspero, vol. III, pp 273-321 le Caire, 1935.

Rectifications à l'ouvrage d'E. Amélineau: (Géographie de l'Egypte à l'Epoque Copte)

أي « تصويبات في كتاب المسيو أميلينو عن جغرافية مصر في العصر القبطي » ثم بحوالي سبعة وعشرين هامشاً ذكر الدكتور سوريال أنها من تحقيقات رمزي بك.

ونجمل ملاحظتنا على طبعة الدكتور سوريال بأن روحها العلمية ليست سليمة، وأن أصول النشر فيها لم ترع، وبخاصة في إقامة تسلسل المخطوطات، وفي الأخذ بالمبادئ الصحيحة في قراءة النص، وبذل ما تتطلبه هذه القراءة من جهود. وأما ما أوردنا من أمثلة وتفصيل فنرجو القارئ ألا يعتبرها على أي نحو استقصاء لما في الكتاب من أخطاء، وإنما سقناها تأييداً للقواعد العامة التي أوردناها، وهي بيت القصيد فيما كتبنا⁽¹⁾

(1) يسرني أن أشير إلى أنني قد رجعت إلى زميلي المحقق الأستاذ جمال الدين الشيال مدرّس التاريخ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية، لتحقيق بعض مصطلحات العصر الأيوبي الواردة في الكتاب.

أوزان الشعر

الشعر الأروبي

يخيل إليّ أننا قد وصلنا الآن إلى مرحلة من نمو ثقافتنا يجب عندها أن نأخذ أنفسنا بالصرامة فيما نكتب، فلا نتحدث إلا عن بيئة تامة وتحقيق لما نقول، بعد أن نكون قد عمقنا الفهم، وإلا فسنظل نوهم ونتوهم أننا نعرف شيئاً نافعاً، ونحن في الواقع نضرب شرقاً بغرب.

وهنا مسائل لا يكفي للحديث عنها أن نقرأها في كتاب إنجليزي أو فرنسي ثم ننقلها إلى قرائنا حسبما نظن أننا قد فهمناها. هذا لا ينبغي. ونأخذ اليوم لتلك المسائل مثلاً من «أوزان الشعر»، كما تحدث عنها الأستاذ دريني خشبة فيما يحشد في «الرسالة» من أحاديث.

يريد الأستاذ أن يميز بين العروض الإنجليزي وغيره من الأعارض الأوربية، وبين العروض العربي، فيقول: «وبحسبنا هنا أن نذكر أن العروض الإنجليزي، بل كل أنواع العروض في اللغات الأوربية، إنما أساسها التفعيلة The foot، وليس أساسها الأبحر كما في العروض العربي». وهذا قول لا معنى له إطلاقاً، لأن جميع أنواع الشعر، الشرقي والغربي على السواء، تتكون من تفاعيل يجتمع بعضها إلى بعض فتكون الأبحر، والشعر العربي في هذا كغيره من الأشعار. وإنما التبس الأمر على الأستاذ لأنه رأى الأبحر في الإنجليزية تسمى باسم التفعيلة المكونة لها فيقولون iambic meter. . . الخ. وأما في العربية فقد وضعوا لها أسماء أخرى كالطويل والبسيط وغيرها. وإذا كانت في الشعر العربي أبحر متجاوبة التفاعيل كالطويل أو البسيط مثلاً حيث نجد التفعيل الأول يساوي الرابع، فإن هناك أيضاً أبحراً متساوية التفاعيل كالمتدارك والرجز والهزج والكامل وغيرها، وهذه كان من الممكن أن تسمى بأسماء تفاعيلها،

فالمسألة مسألة مواضعة. وإذا كانت في الشعر العربي زحافات وعلل فإن الشعر الأوروبي أيضاً فيه ما يسمونه بالإحلال substitution فتراهم يضعون مقطعاً اسبوندياً محل مقطع داكطيلي أو مقطع إيامي. وفي الشعر الأوروبي والعربي معاً لا يغير هذا الإحلال من اسم التفعيل الأصلي. وإذن فكل الأشعار من هذه الناحية لا تختلف في شيء.

ولما تتميز الأشعار ببنية التفاعيل. وهنا نلاحظ أن الأستاذ خشبة لم يدرك بأذنه حقيقة الشعر الإنجليزي، وكان السبب في ذلك اعتياده فيما أرجح على قواميس اللغة الإنجليزية، فقد قرأ في أحد كتب العروض الإنجليزي أن هناك شعراً تكون تفاعيله من الإيamb، وشعراً تكون تفاعيله من الداكتيل... الخ « مما يجده القارئ في هامش مقاله، وبحث في القاموس فوجد أن الإيamb عبارة عن وحدة من مقطعين، أولهما قصير والثاني طويل وهكذا. وفاته أن هذه التعاريف لا تنطبق على الشعر الإنجليزي بسهولة، ولما هي خاصة بالإشعار اليونانية واللاتينية، ففي هاتين اللغتين تتميز المقاطع بعضها عن بعض بالطول والقصر، وأما اللغة الإنجليزية واللغة الألمانية فتتميز مقاطعها قبل كل شيء بالارتكاز الصوتي Stress، فهناك مقاطع تنطق بضغط وأخرى بغير ضغط. وعلى هذا يكون الإيamb وحدة من مقطع لا يحمل ارتكازاً وآخر يحمله، ومن ثم لا يكون الشعر الإنجليزي شعراً كمياً quantitative بل شعر ارتكاز stressed، وهذا هو الرأي المعتمد.

وفي موضع آخر يقول الأستاذ: «يفضل بعض الشعراء البحر الاسكندري نسبة إلى الإسكندر الأكبر والقصائد التي نظمت فيه من هذا البحر. ويؤثر شعراء المأساة الفرنسيون النظم من هذا البحر إطلاقاً، وهو يتكون من اثني عشر مقطعاً (ست تفعيلات إيامية كل تفعيل من مقطعين)، وهذا القول أيضاً يدل على أنواع من عدم الدقة، بل ومن الخطأ البين، فعدم الدقة تجدها في شرح سبب تسمية هذا البحر، فهو ليس نسبة إلى الإسكندر الأكبر بل نسبة إلى رواية بالذات كتبت في القرن

الثاني عشر بفرنسا «عن الاسكندر الأكبر» le roman d'Alexandre استعمل فيها لأول مرة هذا البحر بدلا من الأبحر الأقصر منه التي كانت مستعملة في القرون الوسطى. أما الخطأ ففي ظن الأستاذ أن البحر الأسكندري في الشعر الفرنسي يتكون من ست تفعيلات إيامية كل تفعيل من مقطعين، فهذا لا وجود له في الشعر الفرنسي. ومن المعلوم أن اللغة الفرنسية قد فقدت منذ قرون:

1 — الكم: فلم تعد هناك مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة إلا في حالات نادرة في أواخر الكلمات مثل âge. ومن المسلم به عند الفرنسيين وعند جميع من كتبوا عن الشعر الفرنسي أن هذا الشعر لا علاقة له بكم المقاطع:

2 — الارتكاز فالفاظ اللغة الفرنسية لم تعد تحمل ارتكازاً stress وإنما يوجد ارتكاز في أواخر الجمل فكل جملة فرنسية أو شبه جملة تنتهي بإرتكاز نحس أنه ارتكاز شدة وارتفاع معا إلا في حالة الوقف فإنه يعتبر ارتكاز شدة فحسب. فمثلا جملة Cette maison est très belle لا نجد فيها غير ارتكازين اثنين أولهما على on والآخر على bel، والارتكاز الأول ارتكاز شدة وارتفاع في الصوت، وأما الثاني فشدّة فقط لأن الارتفاع يسقط للوقف. وإذن فالشعر الفرنسي ليس شعراً كمياً، ولا شعراً ارتكازياً، لسبب واضح هو أن مقاطع تلك اللغة لا تتميز بكم ولا ارتكاز. الشعر الفرنسي يسمونه بكل بساطة «شعراً مقطعيّاً» syllabique.

من هذه الملاحظات يتبين لنا أن هناك ثلاثة أنواع من الشعر كنا نحب من الأستاذ خشبة مادام قد أراد أن يبصرنا بحقائق الأوزان أن يميز بينها لنحاول بعد ذلك أن نرى أين يقع منها الشعر العربي، وبذلك قد نستطيع أن نساعد على ظهور أنواع جديدة من الشعر العربي تمكن شعراءنا الكبار الذين يعجب بهم الأستاذ من إجادة فهم حقاً. وعندئذ سنرى المسرحيات تكتب شعراً كما كانت تكتب منذ ثلاثة قرون، ونكون بعملنا هذا قد أثبتنا

للعالم المتحضر أنهم مخطئون في عدم استمرارهم على استخدام الشعر في المسرحيات⁽¹⁾.

هذه الأنواع الثلاثة هي:

(1) الشعر الكمي.

(2) الشعر الارتكازي.

(3) الشعر المقطعي. أما النوع الأول فهو الشعر اليوناني واللاتيني القديم، وأما النوع الثاني فهو الشعر الإنجليزي والألماني، وأما الثالث فهو الشعر الفرنسي.

الشعر الكمي

لنأخذ لذلك مثلاً بيت فرجيليوس في الأنباذة.

Infandum regina iubes renovare delorem⁽²⁾

نجدته مكوناً من ستة تفاعيل، وكل تفعيل مكون من مقطعين طويلين (اسبونديه) أو مقطع طويل ومقطعين قصيرين (داكتيل)، ما عدا التفعيل الأخير فمقطعه الأخير قد يكون قصيراً ويكتفي به لأن الوقف يعوض النقص. وإليك التقطيع مع رمزنا للمقطع الطويل بالعلامة // وللمقطع القصير بالعلامة /

"Inf'an-d'um r'e- g'in'a i'u b'es a'en'o - v'aré do' - l'or'em.

وأما الأساس الذي يعتبر به المقطع طويلاً أو قصيراً فيرجع إلى الحرف الصائت *voyelle*، فإذا كان طويلاً بطبيعته كما هو الحال في بعض الحروف اليونانية، أو كان حرفاً مزدوجاً *biphtongue*، أو كان ناتجاً عن إدغام

(1) كتابه المسرحيات شعراً رأي نادى به الأستاذ خشبه في عدة مقالات بالرسالة وهو رأي لا نقره.

(2) هذا البيت في مطلع الأغنية الثامنة من الألياذة وترجمته «أيتها الملكة. إنك تأمرين بتجديد ألم لا يمكن العبارة عنه». قاله إينوس بطل الملحمة عندما طلبت إليه ديدون ملكة قرطاجنة أن يقص عليها نبأ ما كان من تدمير الإغريق لمدينة طروادة وطن البطل الأصلي.

حرفين صائتين، أو كان متلوّاً في نفس المقطع بحرف صامت *consonne*، اعتبر المقطع طويلاً وإلا فهو قصير. وفي القواميس الجيدة نجد دائماً كم الحروف الملتبسة.

ونحن لا نريد أن نطيل في تحليل موسيقى هذا النوع من الشعر. فهي لا شك لا تقف عند التفاعيل والمقاطع بل لا بدّ لها من إيقاع *rythme* ينتج عن وجود ارتكاز شعري يسمى *Ictus*، وهو يقع على مقطع طويل في كل تفعيل. كما أن هناك وقفاً هاماً في كل بيت يشبه الوقف على الشطر في البيت العربي، وهو في البيت السابق يقع بعد المقطع السابع كما وضعنا بالعلامة = والواقع أن أوزان الأشعار اليونانية واللاتينية معقدة صعبة حتى بالنسبة لمن يتقنون تلك اللغات، وذلك لأن نطقها غير معروف على وجه دقيق، ومن باب أولى عناصرها الموسيقية. ولهذا نكتفي بما ذكرنا.

الشعر الإرتكازي

نأخذ لهذا النوع بيتاً من الشعر الإنجليزي وليكن مطلع « مرثية في مقبرة بالريف » لتوماس جراي.

The curfew tols the knell of parting day⁽¹⁾

نجدّه مكوناً من ست تفاعيل إيامية، وكل تفعيل مكون من مقطع غير مرتكز عليه ومقطع آخر مرتكز عليه. وإليك وزنه مع رمزنا للإرتكاز بالعلامة، وترك غير المرتكز عليه بدون علامة.

the c"ur - few t"olls - the kn"ell - of p"ar - ting d"ay⁽²⁾

وما على القارئ الذي يريد أن يحس بوزن البيت إلا أن يقرأه مع المرور بخفة على المقطع غير المرتكز عليه والضغط على المقطع الذي يحمل الارتكاز.

(1) ترجمته: « دق ناقوس المساء يعني النهار المدبر ».

(2) الإنجليزي يضمون حرف R إلى F إلى T في المقطعين الثالث والسادس ولكننا جاربنا التقسيم العلمي.

ومن البين أن ما يميز هذه المقاطع بعضها عن بعض ليس كمها كما قال الأستاذ خشبة بل الضغط الواقع على بعضها. وأما أن هذا الضغط قد يزيد من كم المقاطع التي يقع عليها فهذه مسألة تابعة لا يمكن أن تغير من طبيعة هذا الشعر الذي يعتبر إيقاعيا قبل كل شيء. ومن الملاحظ أن اللغة الإنجليزية بوجه عام لغة إيقاع إذا قيسَت بلغة سيالة كاللغة الفرنسية.

الشعر المقطعي

هذا النوع من الشعر خاص باللغة الفرنسية، وسبب وجوده هو ما أشرنا إليه من قبل. فاللغة الفرنسية كما هو معلوم تطور للغة اللاتينية على نحو ما تطورت لغتنا العامية عن اللغة الفصحى مع المحافظة على النسب. ولقد كانت اللغة اللاتينية كما رأينا لغة كمية تتميز مقاطعها بعضها عن بعض بالطول والقصر، ولكن اللغة الفرنسية فقدت هذه الخاصية كما فقدت الارتكاز أيضاً. فكل لفظة لاتينية كانت في العادة تحمل ارتكازاً على المقطع السابق للأخير، وذلك ما لم يكن هذا المقطع قصيراً فإن الارتكاز يسمو في هذه الحالة إلى المقطع الثالث من الآخر. ولكن هذا الارتكاز سقط من الفرنسية بسقوط الكثير من أواخر الكلمات اللاتينية الأصل.

فقدت اللغة الفرنسية إذن الكم والارتكاز. فعلى أي أساس يقوم إذن الشعر فيها؟ الواقع أن موسيقى الشعر الفرنسي ليست في جوهرها موسيقى إيقاع ولكنها موسيقى سيالة دقيقة، ومع ذلك فالأمر فيها ليس أمر مقاطع متشابهة: كل عشرة أو اثني عشر أو غيرها تكون بيتاً من الشعر، بل لا بد أن يكون هناك تقسيم لهذه المقاطع في وحدات موسيقية إيقاعية إلى حد ما. فالوزن الاسكندري مثلاً ينقسم عند معظم الشعراء الكلاسيكيين إلى أربع وحدات كبيت راسين:

(1) Oui je vi"ens | dans son t"emple | ador"er | l"eternél

(1) وترجمته: «نعم. لقد أتيت أعبد الرب الخالد في معبده».

فيه نرى كل تفعيلية مكونة من ثلاثة مقاطع (حرف E في آخر كلمة temple يحذف في القراءة). ولكن هذه المقاطع لا يتميز بعضها عن بعض بكم ولا ارتكاز، وإنما يأتي الإيقاع من وجود ارتكاز شعري على آخر مقطع من كل تفعيلية وقد رمزنا له بالعلامة ("). وهذا الارتكاز كما قلنا ارتكاز ضغط وارتفاع معاً في التفاعيل الثلاثة الأولى وارتكاز ضغط فقط في التفعيل الأخير لسقوط الصوت عند الوقف.

هذا هو التقسيم الشائع عند الكلاسيكيين⁽¹⁾. وأما الرومانتيكيون فقد اعتزوا بالتقسيم الثلاثي، ففكتور هيجو نفسه قد افتخر بتمزيق أوصال الوزن الكلاسيكي لهذا البحر في بيت ثلاثي شهير هو:

J'ai disloqué I ce grand niais I d'alexandrin⁽²⁾

وهو مقسم كما ترى إلى ثلاث تفاعيل، كل تفعيل أربعة مقاطع. وأما عن الإيقاع فيأتي من الإرتكاز على أواخر الجمل كما ذكرنا بالنسبة للبيت السابق.

هذا والتفاعيل الفرنسية ليست دائئاً متساوية في عدد مقاطعها. ولقد كتب الأستاذ الكبير جراموا Grammont كتاباً هاماً جداً بعنوان .
Le vers français, son harmonie et ses moyens d'expression
وفيه يظهر أن التفاعيل الفرنسية وإن لم تكن متساوية في الكتابة إلا أنه من الواجب أن نقرأها كأنها متساوية. فعدم التساوي هذا قد ساقط إليه غريزة الشعر عند المهويين من الشعراء عندما أحسوا أنه لا بد من أن تسرع القراءة أو تبطئ لتترجم ترجمة صحيحة عن مشاعرهم المتباينة.

(1) يسمى الأستاذ الزيات الكلاسيكيين بالإتباعين والرومانتيكيين بالاتباعين ولكنهم جميعاً كانوا في الحق أتباعين: الكلاسيكيون أخذوا عن اليونان واللاتين، والرومانتيكيون أخذوا عن القرون الوسطى أي عن الأدب الروماني وهو ذلك الأدب الذي كتب باللغة أو اللغات الرومانية Langues Romanes واللغة الفرنسية إحدى هذه اللغات. فالرومانتيكيون قد فضلوا أن يستوحوا أدبهم القومي من القرون الوسطى بدلا من الرجوع إلى قدماء الاغريق واللاتين وهذا هو سبب تسميتهم بالرومانتيكيين.

(2) وترجمته: لقد مزقت هذا الأبله الكبير المسمى البحر الإسكندري .

وإذن فمن واجب القارئ أن يسوي بين التفاعيل في كمها الزمني ثم يبحث بعد ذلك عن العلة فيما اضططر إليه من إسراع أو تباطؤ.

هذه هي أنواع الشعر الأوروبي الثلاثة: كمي وارتكازي ومقطعي. ومن الممكن أن نستخلص منها عنصرين عامين يقوم عليهما كل شعر وهما:

1 - الكم

2 - الإيقاع.

أما الكم فقصده به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما. وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسماً إلى تلك الوحدات. وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلاً، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا.

ولكن هذا الكم الذي يسمى في الموسيقى mesure لا يكفي لكي نحس بمفاصل الشعر. فلا بد من أن يضاف إليه الإيقاع المسمى rythme ولكي نضمن تحديد الفهم نعرف الإيقاع، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة. فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات.

لا بد إذن أن تكون هناك ظاهرة صوتية متميزة تحدث في أثناء نطق كل تفعيل، وتعود إلى الحدوث في التفعيل الذي يليه. والأمري الشعر الارتكازي واضح. فالارتكاز نفسه كما يميز بين المقاطع يولد كذلك الإيقاع. وأما الشعر الكمي فقد أحس القدماء بأن مجرد عودة مقطع طويل بعد مقطعين قصيرين مثلاً لا يكفي لإيضاح الإيقاع، فدلونا على أن هناك ارتكازاً شعرياً يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود في نفس الموضع تقريباً من التفاعيل الأخرى. كذلك الأمر في الشعر الفرنسي فهم لم يكتفوا

بتقسيم البحر الإسكندري مثلاً إلى تفاعيل متساوية في الكتابة والقراءة معاً أو القراءة فحسب، بل أضافوا إليه وجود ارتكاز ضغط وشدة، أو ضغط فقط في آخر كل تفعيل. وعودة هذا الارتكاز على مسافات زمنية محددة هو الذي يولد الإيقاع. ولكنه لما كان إيقاعاً قليل العدد خفيف الوقع، فإن الشعر الفرنسي لا يعتبر بالنسبة للشعر الإنجليزي مثلاً شعراً إيقاعياً، بل شعراً سيالاً كما قلنا.

والآن أين يقع الشعر العربي من كل هذا؟ للجواب على هذا السؤال يجب أولاً أن نناقش مذهب الخليل.

٢ - الشعر العربي

ليس من شك في أن الخليل بن أحمد كان رجلاً عبقرياً نفخر به مع من نفخر بهم من أجداد. ولكن العلم لا يعرف الوقوف، ولقد تقدمت الدراسات اللغوية تقدماً يحمّلنا على أن نطمح إلى معرفة أدق من معرفة الخليل بالعناصر الموسيقية في شعرنا العربي.

والذي لا شك فيه أن الخليل قد وضع حقيقة أساسية في الشعر العربي لا نستطيع أن نغفلها، وهي انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية، كما هو الحال في الرجز والهجز وغيرهما، أو متجاوبة (التفعيل الأول يساوي الثالث والثاني يساوي الرابع) كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما. وهذا التقسيم من أسس الموسيقى والشعر عند الأروبيين اليوم، فهناك وحدات موسيقية متساوية isometriques وأخرى متجاوبة symetriques كما وضع الخليل.

ولكننا لا نكاد نترك وجود التفاعيل إلى بنية تلك التفاعيل حتى نختلف مع الخليل، وذلك لأنه لم يدلنا على وحدة الكلام وهي المقطع. وأكبر ظني أن الخليل لم يعرف العروض اليوناني، وإلا لفطن إلى المقطع، وإن يكن قد علم فيما نرجح بالموسيقى اليونانية بفرعيها: (علم الإيقاع *rytmique* وعلم الانسجام *Les harmoniques*) والعروض اليوناني كما هو معلوم يقوم على المقطع، والسبب الذي منع الخليل من الوقوع على المقطع مزدوج فيما أظن:

١ - عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة *voyelle brèves* التي نسميها حركات (الفتح والضم والكسر) في صلب الكتابة العربية التي لا تزال إلى اليوم مقطعية إلى حد بعيد، بمعنى أننا نكتفي برسم الحروف الصائتة، وأما الصائتة فلا نكتب إلا الطويل منها (الألف والواو والياء). فكتابتنا وسط بين الكتابة الفينيقية والكتابة الإغريقية. ومن الثابت تاريخياً أن الإغريق

عند أخذهم بالكتابة الفينيقية قد أضافوا إليها رسوماً خاصة للحروف الصائتة كلها طويلة وقصيرة. وانبى على ذلك أن الخليل لم يفتن إلى أن الحروف الصائتة القصيرة تكون مع الحرف الصامت Consonne الذي توضع فوقه كحركة مقطعة تاماً مستقلاً؛ ولهذا اكتفى في تقطيع التفعيل بالحروف التي تكتب مميزاً بينها بالحركة والسكون.

2 - السبب الثاني هو أن اللغة العربية كغيرها من اللغات السامية تغلب فيها الحروف الصامتة فيما يرجح، وتلك الحروف يقع معها عادة الوقف أي السكون، ولهذا لاح للخليل أن التابع إنما يقع في الحركات والسكنات، بينما نجد في لغة كاللغة اليونانية أن الحروف الصائتة هي الغالبة، ولهذا لا نحس فيها بالسكنات الموجودة في اللغة العربية، بل نحس فوق كل شيء باختلاف كم الحروف الصائتة في تتابعها. هذان السببان لا يجوز أن يحجبا عنا الحقيقة اللغوية التي تصدق على كل لغة وهي أن المقطع هو وحدة الكلام. وفي اللغة العربية أربعة أنواع من المقاطع هي:

- (1) المقطع القصير المفتوح، وهو المكون من حرف صامت وحرف صائت طويل (ألف أو واو أو ياء - حروف اللين) مثل «كا» في كانت.
- (2) المقطع الطويل المزدوج وهو المكون من حرف صامت وحرفين صائتين مثل بي bai في بيت مع احتفاظنا بالمناقشة العلمية التي تدور حول طبيعة الياء في هذا المقطع أي صائتة أم صامتة.
- (3) المقطع المغلق وهو المكون من حرف صامت، ثم حركة فحرف صامت آخر نحو «تن» في بيتين. والحرف الصائت في هذا المقطع قصير دائماً، فهذا قانون هام من قوانين اللغة العربية وليس له استثناء إلا في حالات محصورة أهمها حالات الوقف على الاسم المنون مثل «نار»، فهي تتكون في هذه الحالة من مقطع واحد مغلق حرفه الصائت طويل، وكذلك الوقف في حالتي التثنية والجمع مثل محمدان ومحمدون؛ فالمقطع «دان» والمقطع «دون» كل منهما حرفه الصائت طويل، وإذن فالقانون العام هو

قصر الحرف الصائت في المقطع المغلق، فهل نعتبره مقطعاً طويلاً أم قصيراً؟ الواقع أنه مقطع طويل ويأتيه الطول من الزمن الذي يستغرقه الحرفان الصامتان، فهذا الزمن لا بد من حسابه وإن لم يحسبه علماء العروض الإغريقي واللاتيني. ولقد أثبت البحث الحديث أنه من الواجب أن يحسب كم الحروف الصامتة في كافة اللغات ومن باب أولى في اللغات السامية حيث تغلب تلك الحروف. ثم إنه إذا كانت في كافة اللغات حروف آنية *momentanées* كحروف الانفجار (باء ودال مثلاً)، فإن هناك حروفاً متداة *continues* كالسين واللام مثلاً، فهذه من الممكن أن نغد في نقطها كما نشاء. وإذن فالمقطع المغلق نعتبره طويلاً.

ونخلص من هذا إلى وجود مقاطع في اللغة العربية. وهذه المقاطع تختلف في كمها. فهل نستنتج من ذلك أن الشعر العربي كمي بمعنى أن كل تفعيل فيه يتكون من مقاطع مختلفة الكم بنسب محددة؟

ذلك ما رآه المستشرق إولد Ewald فقد وضع للشعر العربي عروضاً على غرار العروض اليوناني، وهو عروض مستقيم سهل الفهم مبسط عن عروضنا تبسيطاً كبيراً، ولقد درسناه للطلبة بالجامعة فأجادوا فهمه. ويستطيع القارئ أن يجده في الجزء الثاني « من قواعد اللغة العربية » Arabic Grammar للمستشرق المشهور ريت Right ولكننا مع ذلك لا نقر إولد ومن نحا نحوه من عامة المستشرقين في اكتفائهم برد العروض العربي إلى المقاطع الكمية كما هو الحال في العروض اليوناني واللاتيني، وذلك لأنهم لم ييـصـرونا بالإيقاع Rythme، فالكم كما قلنا لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا. ولقد كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع، فتتابع الحركة والسكون على نسب محددة يوضح ذلك الإيقاع، ولا كذلك تتابع المقاطع المختلفة الكم. والواقع أن الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث، ونحن لا نظن أن المستشرقين يستطيعون بحثه، لأن معرفتهم

métrique arabe وفيه يطبق مواضعات الموسيقى وأصولها على الشعر العربي، ولكنه لا يدخل في حسابه غير الحروف الصائتة كما يفعلون في الموسيقى، فيغطي تلك الحروف المختلفة بقيم متفاوتة من نقطة بيضاء إلى نقطة سوداء إلى كروش مزدوج. . الخ ومن البين أنه قد أخطأ لسوء الحظ بإهماله كم الحروف الصامتة العظيمة الأهمية في اللغة العربية واللغات السامية عامة كما أشرنا.

والذي اهتدينا إليه بحساب الآلات الدقيقة هو ما يأتي: (مقدرين كم كل تفعيل بأجزاء من مائة من الثانية).

$$133 \left| 85 \frac{1}{2} \right| 115 \frac{1}{2} \left| 77 \right| 123 \left| 77 \frac{1}{2} \right| 132 \frac{1}{2} \left| 74 \right|$$

وهذه نتائج غريبة نلاحظ عليها:

- 1 - أن التفاعيل المزحفة كال تفعيل الخامس والسابع قد ساوى كمها في النطق كم التفاعل الصحيحة بل زاد.
- 2 - أن هناك فروقا بين التفاعيل المتساوية كال تفعيل الثاني والرابع والسادس والثامن.

وتفسير ذلك هو:

أولاً: أن الفروق التي ظهرت في حساب الآلات لا تدركه الأذن، لأنه من الثابت أن الفرق الذي لا يزيد عن $\frac{16}{100}$ من الثانية لا تكاد تدركه الأذن، وإذن فهذه نستطيع إسقاطها.

ثانياً: وأما عن مساواة التفاعيل المزحفة للتفاعيل الصحيحة فهذا يفسر بحقيقة هامة تحدث عند إنشاد الشعر، وهي عبارة عن عمليات تعويض نقوم بها آلياً وهذا التعويض يحدث بطرق مختلفة: منها تطويل حرف صائت بشرط ألا ينتج عن ذلك لبس يأتي من قلب الحرف القصير بطبيعته اللغوية إلى حرف طويل، ومنها مد النطق في حرف صامت متتاد كالسين أو اللام أو غيرها، ومنها الصامت بعد لفظ أو عند حرف آني كحرف الانفجار مثل الباء والفاء والذال وغيرها.

إذن فالزحافات والعلل لا تغير شيئاً في كم التفاعيل عند النطق وهي لذلك لا تكسر الوزن.

الإرتكاز الشعري: Ictus

الارتكاز عنصر أساسي في الشعر العربي بل عنصر غالب، ومن تردده يتولد الإيقاع، ولهذا بحثنا عنه في عناية. والذي يبدو لنا هو أن هناك ارتكازاً على المقطع الثاني من التفعيل القصير (فعولن)، وأما التفعيل الكبير فيقع عليه ارتكازان أحدهما أساسي على المقطع الثاني، والآخر ثانوي على المقطع الأخير (مفاعيلن)، وقد رمزنا للارتكاز الأساسي بالعلامة / وللارتكاز الثانوي بالعلامة //. ومن المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل، ومن ثم نلاحظ أن هذا الوزن لا بد أن يسلم منه دائماً مقطع طويل بعد المقطع الأول القصير، فإذا لم يحدث ذلك انكسر البيت، فالجموعة (ب ل ل) الموجودة في أول كل تفعيل من البحر الطويل هي النواة الموسيقية للبيت وهي عبارة عن وتد مجموع في لغة الخليل.

ومن عودة الارتكاز على هذا المقطع من كل تفعيل يتكون الإيقاع، لأنه كما قلنا عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة.

وإذن فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذي تؤثر فيه الزحافات والعلل تأثيراً ظاهرياً فقط، إلا إذا نتج عن هذه الزحافات والعلل فقدان للنواة الموسيقية التي تحمل الارتكاز.

ولكن هل ينتج عن ذلك أن الشعر العربي شعر ارتكازي بمعنى أن مقاطعه تتميز بأنها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله؟ الجواب أيضاً بالنفي، فالمقاطع العربية كما تحمل الارتكاز تتميز بالكم كذلك، وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه.

ونلخص طبيعة الأوزان العربية بأنها تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة هي التفاعيل، وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزحفة معلولة أو لم

تكن، وأن الإيقاع يتولد في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن.

وهكذا ننتهي في هذا الحديث إلى ما انتهينا إليه في الحديث السابق من قيام كافة الأشعار على عنصري الكم والإيقاع، وأما موضع الاختلاف بين الأشعار المختلفة فهو في كيفية تحقيق هذين العنصرين.⁽¹⁾

(1) باستطاعة القارئ إذا أراد أن يقرأ مقالا مفصلا للمؤلف عن « الشعر العربي. غناؤه وإنشاده وأوزانه » في « مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية » وهي مجلة تصدر كل عام مرة، (العدد الأول سنة 1943) وهي مخصصة لأبحاث أساتذة الكلية وطنيين وأجانب.

فهرست الموضوعات

5 مقدمة
	الأدب المصري المعاصر
11 النقد ووظائفه
16 بجماليون والأساطير في الأدب
24 سوء تفاهم وفن الأسلوب
33 أرواح وأشباح - الشعر والأساطير
43 نداء المجهول والأدب الواقعي
55 دعاء الكروان ومشاكله الواقعي
63 زهرة العمر وحياتنا الثقافية (1)
68 زهرة العمر وحياتنا الثقافية (2)
	الأدب المهموس (أدب المهجر)
77 1 - الشعر المهموس
77 أخي لميخائيل نعيمة
83 يا نفس لنسيب عريضة
94 2 - النثر المهموس
94 أمي لأمين مشرق
 مناقشات حول الأدب المهموس
100 حول ترنيمة السرير
105 الشعر الخطابي (محمود حسن اسماعيل)
111 إيضاح أخير
117 3 - الهمس في الأناشيد
126 الأدب عسر لا يسر

مناهج النقد - تطبيقها على أبي العلاء

133	الأدب ومناهج النقد
142	أبو العلاء والنقاد
152	أبو العلاء ورسالة الغفران
161	رسالة الغفران
170	مسابجات - جرجياس المصري

المعرفة والنقد - المنهج الفقهي

178	الشعراء النقاد
188	المعرفة والنقد
197	نظرية عبد القاهر الجرجاني
206	النظم عن الجرجاني
212	الذوق عند الجرجاني
219	خلط بين القيم

مناقشات لغوية

226	اللغة والتعريب
230	عثر به وعثر عليه

حول أصول النشر

234	كتاب قوانين الدواوين للأسعد بن مماتي (1)
240	كتاب قوانين الدواوين للأسعد بن مماتي (2)

أوزان الشعر

250	1 - الشعر الأوروبي
259	2 - "الشعر العربي"

تم طبع هذا الكتاب
بمطبعة كويتي تونس
نوفمبر 1988

سحب من هذا الكتاب 5000 نسخة في طبعته الاولى

الشمع : 3300 د.ت.

